جامعة الملك سعود
King Saud University

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك سعود
وكالة عمادة البحث العلمي للكراسي البحثية
كرسي الأدب السعودي

كرسي الأدب السعودي
Chair of Saudi Literature

فصول نقدية
في الأدب السعودي الحديث

١
فضاءات الشعرية والسردية

تأليف: أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي

١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث ١ فضاءات الشعرية والسردية تأليف: أ.د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي

فصولٌ نقديَّةٌ في
الأدب السعودي الحديث

ج١

فصولٌ نقديَّةٌ
في الأدب السعودي الحديث

١

فضاءات الشِّعريَّة والسَّرديَّة

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

[طبعةٌ مزيدةٌ منقَّحة]

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الفيفي، عبدالله بن أحمد

فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث. / عبدالله بن أحمد الفيفي.- الرياض، ١٤٣٥هـ

٢مج

٣٥٦ ص، ٢١×١٤ سم

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٤-١ (مجموعة)

٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٥-٨ (ج١)

١- الأدب العربي - نقد - السعودية أ. العنوان

ديوي ٨١٠,٩٩٥٣١ ١٤٣٥/٢١٩٩

رقم الإيداع: ١٤٣٥/٢١٩٩

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٤-١ (مجموعة)

٩٧٨-٦٠٣-٥٠٧-٢٤٥-٨ (ج١)

دار جامعة الملك سعود للنشر ١٤٣٥هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

تصدير

يعدّ نشر الكتب من أهم أهداف نشأة كرسي الأدب السعودي في جامعة الملك سعود؛ لأنه كرسي أبحاث ونشر في الدرجة الأولى، وفق الأسس المنهجية والعلمية التي استند إليها تأسيس برنامج كراسي البحث في الجامعة.

ويعد مجال الأدب السعودي الحديث من أهم مجالات البحث، والدراسة، والنقد في الدراسات العليا في الكليات الإنسانية، وبخاصة في كلية الآداب، وبالذات في أقسام اللغة العربية وآدابها.

بدأ كرسي الأدب السعودي بإصدارات ضمن ثلاث سلسلات من الكتب، ثم غدت ست سلسلات، وهي على النحو الآتي :

١- سلسلة "إصدارات رائدة"، يعيد فيها الكرسي نشر بعض كتب الرواد في الأدب السعودي، مع التقديم لها بمقدمة حديثة، تبرز أهمية الكتاب، وتعرّف بالرواد، وتبرز القيمة العلمية، والتاريخية، والأدبية للكاتب وكتابه.

٢- سلسلة "المنتخب من دراسات الأدب السعودي"، وقد حددت مبدئيًا هذه الدراسات في ستة مجالات،هي: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والقصيرة جدًا، والمسرحية، والسيرة الذاتية، وأدب الرسائل والرحلات. وستصدر الدراسات المختارة لكل جنس أدبي في أكثر من إصدار.

٣- سلسلة "الرسائل الجامعية"، وهي تهتم بنشر الرسائل العلمية (رسائل طلاب الماجستير والدكتوراه) في موضوعات الأدب السعودي المختلفة، وكذلك ترجمة الرسائل العلمية التي تكتب بلغات أخرى في جامعات أجنبية عن الأدب السعودي؛ ثم نشرها في اللغة العربية.

٤- سلسلة "الترجمات"، وهي إصدار ترجمات الأدب السعودي إلى اللغات الأخرى، وترجمات ما كتب في اللغات الأخرى عن الأدب السعودي إلى اللغة العربية.

٥- سلسلة "الأدباء السعوديون : شهادات وتجارب"، وهي إصدار كتب تضم شهادات الأدباء والأديبات في المملكة العربية السعودية وتجاربهم.

٦- سلسلة "أبحاث الندوات والمؤتمرات"، وهي إصدار كتب تضم أوراق الأبحاث العلمية التي تقدم في الندوات الكبرى والمؤتمرات والملتقيات؛ حيث تكون الأبحاث في موضوع معين أو جنس أدبي محدد.

كذلك، يصدر كرسي الأدب السعودي الدراسات النقدية والمشاريع البحثة الجماعية والفردية، ومنها إصدار هذين المجلدين للأستاذ الدكتور عبدالله بن أحمد الفَيْفي، وهما: "فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث(١): فضاءات الشعرية والسردية" ، و"فصول نقدية في الأدب

السعودي الحديث(٢): القصيدة – الرواية".

يأمل كرسي الأدب السعودي من إصداراته هذه أن تفيد متلقيها، وبخاصة الباحثين وطلاب الدراسات العليا، وأن تسهم في خدمة أدبنا الوطني، فتقدمه للآخرين داخل المملكة وخارجها.

كما يسعدنا أن نتلقى ملحوظاتكم تجاه إصداراتنا؛ بل نتوقع منكم أن تسهموا بمشاركاتكم البحثية والنقدية الفاعلة في هذه الإصدارات؛ لأن الكرسي يحرص على أن يتبنى أي مشاريع بحثية ونقدية في مجال الأدب العربي السعودي في أجناسه كافة، بكل المقاربات والمناهج النقدية التي يتبناها الدارسون.

يشكر كرسي الأدب السعودي كل الذين ساندوه في مشاريعه وفعالياته، ويخص بالشكر معالي مدير الجامعة، وسعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي، وسعادة عميد البحث العلمي، وسعادة وكيل عمادة البحث العلمي للكراسي البحثية.

والله ولي التوفيق.

المشرف على كرسي الأدب السعودي

أ.د.صالح بن معيض الغامدي

تقديم

-١-

هذه فصولٌ في الأدب الحديث في المملكة العربيَّة السعوديَّة كتبتُها عبر سنوات من اشتغالي بالنقد الأدبي، أجمعها اليوم، وأدفع بها للنشر ضمن الأعمال التي يضطلع بنشرها (كرسي الأدب السعودي). وقبل أن أعرض تلك الأوراق البحثيَّة، مصطفيًا ما يناسب منها هذا الكتاب، يأتي السؤال العامّ عن هذا الكرسي المسمَّى: «كرسي الأدب السعودي»؛ ولماذا الآن؟[1]

---

[1] حول هذا كنتُ ألقيتُ ورقةً، بمناسبة تدشين (كرسي الأدب السعودي)- برعاية معالي وزير الثقافة والإعلام (د. عبدالعزيز خوجة)، ومعالي مدير جامعة الملك سعود (أ.د. بدران العمر)، وإشراف سعادة عميد كليَّة الآداب (أ.د. صالح بن معيض الغامدي)- صباح الثلاثاء ٢٧ المحرَّم ١٤٣٤هـ= ١١ ديسمبر ٢٠١٢م، ←

حينما هاتفني سعادةُ عميد كليَّة الآداب بجامعة الملك سعود، في (المحرَّم ١٤٣٤هـ، الموافق ديسمبر ٢٠١٢م)، بِبشارة الاحتفال بتدشين (كرسيّ الأدب السعودي)، ودعاني متحدِّثًا رئيسًا بهذه المناسبة، تساءلت: «أيُّ كرسيٍّ هذا؟»؛ بالنظر إلى كثرة الكراسي البحثيَّة اليوم في الجامعات السعوديَّة، وضرورة إعادة التقييم، بعد سنوات على هذا المخاض، وبعد تناسل الكراسي بصورةٍ لافتةٍ؛ لإعادة النظر في أداء بعضها، من أجل التفريق بين ما ينتمي منها إلى البحث والعلم والأكاديميَّة، وما تغلب عليه الطبيعة الإعلاميَّة، والدعائيَّة، مع ما يستهلكه من مالٍ بلا مردود، وجهودٍ بلا منتوج، لا للعِلم ولا للوطن.

في كليَّة الآداب، جامعة الملك سعود، بالرياض. والفقرات المدرَجة هنا حول هذا الموضوع مقتبسة من تلك الورقة.

أمَّا (كرسيّ الأدب السعودي)، فأملٌ مستقبليٌّ، وحُلمٌ قديمٌ، ومادَّةٌ خِصبة، وأرضٌ عطشَى، إنْ أُحسِن النهوض به ليتطابق اسمُه مع مسمَّاه. وهذا يجيب مبدئيًّا عن السؤال: لماذا الآن؟

لقد بلغ الأدبُ في المملكة أَشُدَّه، وما بعد الأَشُدّ. وامتدَّ تاريخه زمنًا، وإنْ دُوْنَ تاريخٍ أدبيٍّ ملائمٍ، يتَّصف بالإنصاف والشموليَّة والعِلميَّة والتجرُّد. وهو اليوم أدبٌ يشي بآفاق مستقبليَّة أكثر نضجًا وتخلُّصًا من عثرات الماضي، بين تيارات تقليديَّة، وتجارب جديدة- كانت تتلمَّس مسالكها إلى التجديد، دون تأسيسٍ رصينٍ- وثالثة لم يكن يعنيها من الأمر، فيما يبدو، أكثر من أضواء الثورة والشهرة الخاطفة. حتى بتنا على مشارف انصهار التيّارات الثلاثة في تيارٍ رابعٍ جديدٍ، يمكن أن نُطلِق عليه (الحداثة الأصيلة، أو الأصالة الحداثيَّة)، تقوده شبيبةٌ، جمعتْ إلى المواهب تعليمًا أغنَى، وفكرًا أرحب،

قمينَين بأن يَبعثا لديها وعيًا بتُراثها، وإدراكًا أعلى بمسؤوليَّاتها نحو التحديث.[١] و«لا جديدَ لِـمَنْ لا خَلَقَ له»!

-٢-

لن أخوض في المصطلح كثيرًا. فعلى الرُّغم من أن مفاتيح المصطلحات هي مفاتيح المفاهيم، ومِن ثَمَّ فإن معرفة ماذا نعني بـ«الأدب السعودي»، سينبني عليه ما تستدعيه تلك المعرفةُ على صعيد الأهداف والتخطيط والعمل؛ على الرُّغم من ذلك كلّه، فقد عُلِّمنا قديمًا أنْ لا مشاحَّة في الاصطلاح، ما لم يُصبح المصطلح قيدًا على الفِكر والمنهاج. فمن نافل القول أنْ ليست ثمَّة خصائص فنِّيَّة لهذا الأدب المسمَّى «السعودي»، بشِعره ونثره، يختلف بها عن الشِّعر العربي، في

[١] وهذا ما تطرَّقتُ إليه في كتابي: (٢٠٠٥)، **حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة: قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ**، (الرياض: النادي الأدبي). وفي فصول هذا الكتاب استكمالٌ لجوانب أخرى مِن تِبيانه.

(المغرب)، أو (مصر)، أو (العراق) أو (الشام). ناهيك عن (أدب الجزيرة العربيَّة)، بصفة عامَّة. وإنما هذا المصطلح تركيبٌ نعتيٌّ يُشير إلى المكان. نعم، الأدب في المملكة قد يحمل ملامح المكان والبيئة، اللذين ربما اختلفا بعض الاختلاف عن قُطْرٍ عربيٍّ آخَر؛ غير أنهما لا يشكِّلان في النهاية هُويَّةً أدبيَّةً، لها مائزاتها المحدَّدة. ثُمَّ إن هذا التحديد القُطري السياسي ينطوي على نزوعٍ إلى فرز المنجَز: هذا سعوديّ، وهذا غير سعوديّ. ومع مجازفة هذا التصوُّر عِلميًّا، فإنه قمينٌ بأن يُقصي أدبًا كُتِب «في السعوديَّة»، أو صار من إرثها، وثرائها، وإنْ لم يكن منجزوه سعوديِّين، أو لم يتعلَّق موضوعه بما يمكن أن يُصنَّف على أنه سعوديّ. فأين سيذهب؟

إن ورطة المصطلح جديرة، إذن، بالحذر الشديد عند مزاولة العمل البحثي. لا بُدَّ، في رأيي، من أنْ لا يأخذنا المصطلح إلى الانغلاق الزماني أو المكاني؛ فكفانا تغنِّيًا

بالخصوصيَّات العقيمة، ورسم الحدود الوهميَّة حول أنفسنا. الأدب لا جنسيَّة له، والجمال لا يمكن أن تُنْصَب حوله نقاطُ الحدود والتفتيش.

-٣-

بحسب المعلَن عن أهداف (كرسيّ الأدب السعودي): تبرز معالم مثاليَّة، تَعِد بـ«**تهيئة بيئةٍ عِلميَّةٍ، وبحثيَّةٍ، واستشاريَّةٍ، لدراسات الأدب في (المملكة العربيَّة السعوديَّة)، وتعزيز التواصل، والشراكة، بين الجامعة والمؤسَّسات العِلميَّة والأكاديميَّة والثقافيَّة العامَّة والخاصَّة.**» كما يأتي في جملة الأهداف التفصيليَّة:

١- تعزيز الانتماء الوطني من خلال دراسات الأدب السعودي.

٢- ربط الأدب العربي السعودي بالهويَّة العربيَّة الإسلاميَّة للأُمَّة.

٣- تهيئة البيئة العِلميَّة والبحثيَّة المناسبة للباحثين في الأدب السعودي.

٤- رصد جميع الدراسات والأبحاث التي تُعنَى بالأدب السعودي محليًّا وإقليميًّا وعالميًّا.

٥- إثراء المكانة العِلميَّة والبحثيَّة للأدب السعودي، وتشجيع العلماء والباحثين السعوديِّين وغيرهم على الإسهام في أبحاثه ودراساته.

٦- بناء جسور التواصل بين (كرسيّ الأدب السعودي) والمؤسَّسات الأكاديميَّة والثقافيَّة داخليًّا وخارجيًّا.

٧- الإسهام في خدمة المجتمع بعَقد اللقاءات، والمحاضرات، وحلقات النقاش، والندوات، والمؤتمرات المتخصِّصة، وتقديم استشاراتٍ ولقاءاتٍ عِلميَّةٍ في مجال الأدب السعودي.[١]

---

[١] النقاط المذكورة جاءت ضمن أدبيَّات (الكرسي) المعلنة.

في هذه الأهداف تتسابق مفردات (التعزيز، والربط، والتهيئة، والرصد، والإثراء، والبناء، والإسهام). وأعتقد أن الاتِّكاء على «التعزيز» و«الربط» هو من قبيل تحصيل الحاصل، من جهة، ومن جهة أخرى فيه افتراض قيود، لا يمكن أن يتقبَّلها الأدب أصلًا، ولا حتى البحث النقدي الجادّ. ولو جُعِل «التشجيع» على تلك القِيَم هو منتهى الغاية في هذا المضمار، لكان ذلك أنسب؛ كي لا يتحوَّل (كرسيّ الأدب السعودي) إلى ضربٍ جديدٍ من الروابط الإديولوجيَّـة، أو الواقعيَّات الاجتماعيَّـة، التي فشلت على المستويات كافَّة، أدبيًّا وإنسانيًّا! من جانبٍ آخَر، وبما أن الكرسيَّ للبحث في الأدب في المملكة، فإن كلّ الجامعات السعوديَّة ينبغي أن تكون شريكةً في دعمه، وكذا كلّ الأندية الأدبيَّة في المملكة، والمؤسَّسات الثقافيَّة كذلك، لا (جامعة الملك سعود) و(نادي الرياض الأدبي) فقط.

-٤-

ويبدو من الطبيعي- وَفق سياقنا المحتفي في السنوات الأخيرة بالتراث المحلِّي العامِّي، أو «الشعبي» كما يُسمَّى أحيانًا، وعلى نحوٍ إيجابيٍّ أو سلبيٍّ- أنْ سيُطرح على هذا الكرسي السؤال عن الأدب العامِّي، وأين موقعه من الكرسي؟

وأرى- بالرُّغم من تحفُّظي المعروف على العامِّيَّة، نشرًا وبثًّا وترسيخًا- أنْ يكون من ضِمن اهتمامات (كرسيّ الأدب السعودي) دراسة الفنون الشعبيَّة؛ للإفادة منها لغويًّا وأدبيًّا، بما يعود على لغتنا الفصحى وآدابها بالثراء المعرفي والفنِّي. ولا سيما أنه كرسيٌّ بحثٍ، وليس كرسيًّا إعلاميًّا، أو منبرًا تسويقيًّا لألوان معيَّنة من الأدب. ذلك أن من وظيفة الأدب بعامَّة الارتفاع بالأذواق، والارتقاء باللغة، لا مجاراة السائد، واستمراء الموروث الجماهيري، على عِلَّاته. كما أن ارتباط هذا الكرسي العِلمي بالجامعة يحتِّم عليه كذلك رسالةً عِلميَّةً،

وحضاريَّةً، تسعى إلى تجسير الهُوَّة بين العاميَّة والفصحى، لتأخذ بلغة الأدب وبمضامينه إلى الأمام لا إلى الخلف، وإلى الأرقى والأبقى، حضاريًّا وتاريخيًّا وجغرافيًّا، لا إلى المحلِّي واللهجي والقَبَلي، مهما كان إغواؤه لأوساط الناس. تلك وظيفة الأدب، كما نفهمها، وهذه رسالة الجامعة، كما يجب.

-٥-

كلّ ذلك على الصعيد النظري ممكِن، لكنه على الصعيد التطبيقي لا يتأتَّى إلَّا بالتخطيط الاستراتيجي الشامل. فهو لا يتحقَّق بالأماني والتطلُّعات. ولعلَّ (كرسيّ الأدب السعودي) جدير بأن يستعين في هذا ببعض بيوت الخبرة المحلِّيَّة أو العربيَّة أو العالميَّة؛ لدراسة الشأن التمويلي والتخطيطي واستشراف المستقبل، لتحويل الأحلام إلى برامج، والبرامج إلى مخرجات، تتوازى مع مكانة أدبنا ووطننا الغالي.

وهنا، دعونا نُردِّد مع (ابن حمديس الأندلسي) تعويذته الشِّعريَّة، مع بعض التعديل:

وخفتُ على الكُرسيِّ عَـيْـنًا تُصيبُـهُ

فصَيَّرْتُ تعويذيْ لهُ آيةَ الكُرسي!

-٦-

أمَّا بعد: ونحن نُقارب في هذا الكتاب قضايا الحداثة والقَدامة، فإنها تحسُن تجليةُ المواقف من هذين الأُفقَين، فِكريًّا، والعلاقة بينهما، جدليًّا. إذ كثيرًا ما يتردَّد، في مثل هذا السياق من خطابنا الأدبي المعاصر، مصطلحُ (القطيعة الإبستمولوجيَّة أو المعرفيَّة)، وكثيرًا ما تُسقَط عليه خيبات الكتَّاب المعرفيَّة والبنيويَّة، وتُعلَّق به حالات الجهل والعجز والمرض؛ فيتردَّد القول بـ«القطيعة المعرفيَّة» كلَّما حُوصِر الكاتب لغويًّا أو جماليًّا.

تُرَى هل القطيعة المعرفيَّة تعني الجهل بالتراث؟

وهل ثمَّةَ قطيعة معرفيَّة في مجال الفنون والآداب، أصلًا؟

السؤال الأوّل واضح الإجابة؛ إذ لا قطيعة عمَّا يجهله الإنسان. ذلك لأن القطيعة المعرفيَّة لا تنشأ إلَّا عن هضمٍ بالغٍ للمعطَى المعرفي القائم، والمعطَى المعرفي الموروث، يَدفع إلى تجاوزهما، واقتراح بدائل عنهما، أفضل منهما، لا أسوأ منهما. وبذا فإن ما يتردَّد في الواقع الثقافي العربي اليوم حول القطيعة المعرفيَّة لا يعدو- كما يبدو- تخلُّصًا في معظمه من جهلٍ إلى جهلٍ: من جهلٍ بالتراث إلى جهلٍ بالقطيعة المعرفيَّة نفسها، مفهومًا ومصطلحًا. أمَّا القول بالقطيعة المعرفيَّة في مجال الفنون والآداب، فأُغلوطة، أو لنقل- وبحُسن ظنٍّ-: محض تعبيرٍ مجازيٍّ، ونِسْبيِّ الدِّلالة، يُفهم في السياق العربي كثيرًا بحَرْفيَّة. من حيث إن المعرفة في هذا المجال تظلّ تراكميَّةً واستمراريَّةً وتواصليَّةً، لا قطيعة فيها. والأصحّ أن يُطلَق على

ما يحدث في سيرورة الفنون والآداب من طفرات جماليَّة، تتمخَّض عن رؤى ناضجة: تجاوز، أو تجديد، أو تحديث، أو نحو تلك من الألفاظ: لا «قطيعة»؛ لأن القطيعة هاهنا غير واردةٍ بمعناها الحقيقي؛ لطبيعة هذا الحقل المعرفي، القائم على اللغة الوطنيَّة الخاصَّة، بقواعدها ومائزاتها، وعلى الذوق الفنِّي القومي، وعلى الشخصيَّة الحضاريَّة المستقلَّة. والقطيعة عن هذه الأصول لا تعني إلَّا شيئًا واحدًا: الانقطاع عن الهُويَّة اللغويَّة والفنِّـيَّة والحضاريَّة. وهذا محض استلابٍ واغترابٍ، قد يقع عن جهلٍ، أو عن قصدٍ، أو عن فقدان انتماء.

إن القطيعة المعرفيَّة لدَى مَن تحدَّث عنها مِن الفلاسفة- ولا سيما الفرنسي (جاستون باشلار Gaston Bachelard، ١٨٨٤- ١٩٦٢)، وهو فيلسوف هذا المفهوم الرفضي الإبستمولوجي، إنما تكون في مجال العلوم البحتة، لا في مجال الآداب والفنون. وقد قسَّم باشلار المراحل التاريخيَّة للعقل

العِلْمي إلى ثلاث: الحالة ما قبل العِلْميَّة، حتى القرن الثامن عشر، والحالة العِلْميَّة، حتى مطلع القرن العشرين، ثم عصر العقل العِلْمي الجديد، بدءًا من ١٩٠٥، عَقِب نظريَّة النِّسبيَّة لـ(أينشتاين Einstein)، التي زعزعت الثوابت العِلْميَّة السابقة. وساق أمثلةً على القفزات الهائلة التي حدثت بعد ذلك التاريخ في مجال العِلْم. هذا ما يذهب إليه (باشلار) في كتابه «**تكوين العقل العِلمي**». وعلاوة على ذلك فإن المصطلح نفسه «إبستمولوجيا Épistémologie»- المكوَّن من المقطعين (Épistémê) و(logie)- إنما يعني تحديدًا: «لُغة العِلْم»، أو «منطق العِلْم»، أو قل: «عِلْم العِلْم». فهو معنيٌّ أساسًا بالعقل العِلْمي. وكلّ كُتب باشلار، في هذا السياق، لا تدور إلّا على العِلْم، كـ «**تكوين العقل العِلْمي**»، «**العقلانيَّة التطبيقيَّة**»، «**الفكر العِلْمي الجديد**»، «**الماديَّة العِلْميَّة**»، وهلمَّ جرًّا. والفلاسفة الفرنسيُّون بعامَّة لا يُطلِقون هذا المصطلح

إلّا على فلسفة العلوم وتاريخها الفلسفي، فيما يُستعمل في النطاق (الأنجلوسكسوني) بمعنى: «نظريَّة المعرفة».[1]

في العِلْم يمكن أن تكون هناك قطائع معرفيَّة، بالفعل، بما أن العِلْم قائم على الاكتشافات، والاختراعات، وعلى معالجات الآلة الماديَّة. ولذلك فالعِلْم تاريخ من الحقائق المتعاقبة الظهور، وتاريخ من تصحيح الأخطاء، قد يَجُبّ جديدُه قديمَه، وهذا ما يميِّز تاريخ الفكر العِلْمي.[2] وما كذلك الأدب وتاريخه. وذلك، إذن، هو ما يجعل حِقبةً عِلْميَّة في قطيعة عمّا قبلها، فلا تُعَدّ استمرارًا لها، بالضرورة. وإنْ كانت القطيعة، حتى في مجال العلوم، غير تامَّة بإطلاق؛ من حيث إن التاريخ النظري والسيرورة التساؤليَّة يظلّان

---

[1] انظر مثلًا: شربل، موريس، (١٩٨٦)، **التطوّر المعرفيّ عند جان بياجيه**، (بيروت: المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع)، ٨١.

[2] انظر: م.ن، ١١.

إرهاصًا، في نموّ العقل البشري، بما يُفضي إليه العِلْم في لحظاتٍ تاريخيَّةٍ من قفزات نوعيَّة مستجدَّة. ولولا ذلك التاريخ وتلك السيرورة، وما يحقِّقانه من نُمُوٍّ عقليٍّ وتظافرٍ معرفيٍّ، لما كانت تلك القفزات العِلْميَّة قط. وهذا ما يؤكِّده الفيلسوف السويسري (جان بياجيه Jean Piaget، ١٨٩٦- ١٩٨٠) في ذهابه إلى أن المعرفة سيرورة، لا واقعة.[١]

ومن ثَمَّ فمسألة القطيعة قضيَّة جدليَّة حتى في مجال العقل والعِلْم. وهي حتى في هذا المجال إنما تتمثَّل لدَى القائلين بها في معرفةٍ عِلْميَّةٍ لما لم تكن متاحةً معرفتُه بأدوات الماضي، أو في معالجةٍ علميَّة ما، بأسلوبٍ لم يكن معهودًا من

[١] وهو ما تطرَّق إليه (بياجيه) في كتابه «**الإبستمولوجيا التكوينيَّة**»، أو «**جينات المعرفة**»: **L'épistémologie génétique**. وكذلك انظر نقده لـ(كلود ليفي شتراوس) و(فوكو، ميشيل)، في الفصل السابع من كتابه: ((١٩٨٥)، **البنيويَّة**، تر. عارف منيمنة وبشير أوبري (بيروت- باريس: عويدات)، ٩٧- ١٠٩).

قبل. وإنما جاءت فلسفة (باشلار) القائلة بالقطيعة المعرفيَّة ردَّة فعلٍ تفسيريَّة للقفزات العِلْميَّة غير المسبوقة التي حَدَثَت في غضون القرن العشرين. صحيحٌ أن للثورات العِلْميَّة العظمى تأثيرات على البنى الاجتماعيَّة والفكريَّة والفنِّـيَّة، غير أن الاختلاف النوعيّ والوظيفيّ للآداب والفنون عن العلوم البحتة لا يسمح بحدوث قطائع في الآداب والفنون نظيرة لتلك التي تحدث في العلوم؛ وذلك لما أُشيرَ إليه من ارتباط الآداب والفنون بالهُويَّة وبروح الأُمَّة، في أبعادها الإنسانيَّة المختلفة، ثم لارتكازها بشكلٍ جوهريٍّ على الذاكرة والتمثُّل التراثي والمعرفي، لا على الحقائق المعلوماتيَّة المجرَّدة، الحادثة، هنا والآن.

ولقد حدَّد باشلار عقبات عقليَّة تقف دون تقدُّم المعرفة، يمكن أن تَصْدُق على النقد الأدبي، بوصفه ممارسة عِلميَّة، ومنها: عقبة الماضي غير المختبَر، وعقبة التعميم، وعقبة

الألفاظ غير الدقيقة في دِلالاتها.[1] وهي عقباتٌ تؤدِّي إلى مزالق في المفاهيم والمصطلحات. ومن ذلك التعميمِ، ومن ذلك الاستعمالِ غير الدقيق للألفاظ، استغلالُ نظريَّة (باشلار) نفسها في القطيعة المعرفيَّة للقول بالقطيعة في حقول أخرى غير عِلْميَّة، وإطلاق مصطلحها إطلاقًا غير منضبط عِلْميًّا، بل كيفما اتَّفق، ثمَّ توظيفه توظيفًا مِشْجَبِيًّا، كما هو الحال لدَى المدافعين عن بعض أنماط النتاج الأدبي العربي الحديث، حينما يعلِّقون عَدَمِيَّـتَه وعِيَّه وخواءَ تأسيسه على دعوَى «القطيعة المعرفيَّة»، ونحوها من الدعاوَى.

وقد جاءت حركة (ما بعد الحداثة) متنصِّلةً من دعاوَى (الحداثة)، غيرَ مؤمنةٍ بالقطيعة مع التراث، بل ساعية إلى

---

[1] انظر: باشلار، جاستون، (١٩٩٦)، **تكوين العقل العِلْمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعيَّة**، تر. خليل أحمد خليل (بيروت: المؤسَّسة الجامعيَّة للدراسات والنشر)، في عِدَّة فصول منه.

استلهامه. ونشأت أجيالٌ، في ضروب الفنون والآداب، أَشَدُّ وعيًا بالذات وبالآخَر، وأوسعُ معرفةً بالتراث وبالحاضر والمستقبل. تعبِّر عن هويَّتها دون أن تغرَق في الغبار، وعن عصرها، دون أن تمَّسِخ ذَوَبانًا فيه. لقد انتهت على يديها العُقَدُ العتيقة للأصالة والمعاصرة، والصراع الموروث للقَدامة والحداثة، والتأزُّمُ (الجِيني) بين النحن والآخَر. فظهرت فلسفةٌ جديدةٌ في توليف الأبعاد، التي كانت تبدو لجيلٍ سَلَف متنافرةً، لا يقوم أحدها إلَّا على رُفات الآخَر. ومنذ عِقدٍ من السنوات تقريبًا أخذ هذا التيّار يتصاعد في العالم العربي، في الشِّعر، كما في الفنون التشكيليَّة، وفي سواهما. وهو ما كنتُ أسميته منذ عِقدٍ من السنوات تيَّار «الحداثة الأصيلة».[١] ذلك أن مصطلح «ما بعد الحداثة» يبدو مضلِّلًا، بدَوره، فإنَّما هي،

---

[١] انظر كتابي: **حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة: قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ**.

في الواقع، «حداثة أخرى»، لا «ما بعدها». ذلك لكي نتجنَّب تلك المصادرات القطائعيَّة، بمصطلحاتها، التي كانت من المآخذ على الحداثة. بل إن مصطلح «ما بعد الحداثة» نفسه ما هو إلَّا من نتاجات تلك المرحلة نفسها، المهووسة بالنفي، والإلغاء، والتصنيفات، والـ«ما بَعديَّات». هذه (الحداثة الأصيلة) اليوم هي محصِّلة التجربة والفشل، والبحث الدؤوب عن أهدى سبيل إلى (الجميل الأثيل)، المخصِب، الباني، الذي ظلَّ هاجسَ كلِّ نُزوعٍ إبداعيٍّ حقيقيٍّ، في كلِّ زمانٍ ومكان.

لقد آن الفهمُ النقديُّ الأعمقُ، في ضوء ما تقدَّم: أن ميدان النثر الأدبي فضاءٌ جماليٌّ لا نهائيّ، من العماء النوعي حشرُه في قُمْقُم الشِّعر، كلَّما لاحَ بارقٌ شاعريٌّ في الغمام اللغوي. الفهمُ الأعمقُ الذاهبُ إلى أن ما يُسمَّى (قصيدة النثر)- على سبيل النموذج- هو جنسٌ نثريٌّ أرقَى، مستقلٌّ

الهويَّة؛ ليس بشِعرٍ، ولا بنوعٍ من الشِّعر. وأنَّ كلمة «النثر»، المضافة إليها كلمة «قصيدة» في هذا المصطلح، هي الفيصل بين «الشِّعر» و«النثر».

إن التجارب الكتابيَّة الجديدة لا تُفهم- كما ينبغي لها أنْ تُفهم- إلَّا على أساس تلاقُح الأجناس الأدبيَّة لإنتاج أجناس جديدة، لا تلاقحها لإنتاج الأجناس نفسها، أو بالأصحّ الإصرار على أنها هيَ هيَ؛ فيُحشَر المولود الجديد ضِمن هُويَّة الجنس القديم، مع تسميته باسم أحد آبائه أو أُمَّهاته، وإنْ طار بعيدًا عنهما! أجل، لقد أخذنا اليوم نشهد مراجعةً عربيَّة أكثر رُشدًا من ذاك الفكر الماضي، الراكض وراء الشِّعارات في كلّ الأنحاء. ومنذ تسعينيَّات القرن العشرين اشتقَّ بعضُ الكُتَّاب أساليبهم الأكثر نُضجًا، لغةً ووعيًا، متساوقين مع تيَّار ما بعد الحداثة، المستلهِم للتراث، العائد عن القطعيَّات التي كانت تَسِم الخطاب الحداثي العتيق. فعاد بعض الشعراء الذين كانوا

يكتبون قصيدة التفعيلة- عن قناعةٍ- إلى القصيدة العربيَّة البيتيَّة. واتَّجه آخرون وُجهتهم النثريَّة السليمة، إلى فنون كتابيَّة أخرى، كالقِصَّة القصيرة، والقِصَّة القصيرة جِدًّا، أو الرواية؛ فأبدعوا وتَجَلَّوا، متخلِّصين من «أرثوذكسيَّـةٍ» أرادت أن تجعل الشِّعر نهاية الكتابة الإبداعيَّة في العالَمَ، وأنْ تُشَعْرِنَ كلَّ شيء، وتسمِّي كلَّ نصٍّ شاعريٍّ «شِعرًا»، مهما بدت الشِّعريَّةُ فيه باهتةً معاقة. متعافين من عُقدة (الشِّعر-نثر)، وهالة الشِّعر والشعراء الطاغية؛ للاعتراف بأن النثر قد يكون أعظم من الشِّعر، وأن الكاتب، بإصراره على الاستشعار، يرتكب حماسة غير منهجيَّة بحقِّ نفسه، حينما يتقيَّد بأنه شاعر، وأن ما يكتبه شِعرٌ، رُفِعت الأقلامُ وجفَّت العقول.

إنَّ الإنسان كائنٌ لغويٌّ بطبعه، وهو كائنٌ اجتماعيٌّ أيضًا، وكائنٌ ثقافيٌّ، ولكلِّ تلك الانتماءات أُسُسها واشتراطاتها وقوانينها. وهي أُسُسٌ واشتراطاتٌ وقوانينُ متواطأٌ عليها بين

أهل اللغة، وبين ذوي الانتماء إلى المجتمع والثقافة، فإمَّا أنْ يتواصل المرء من خلالها، وإلَّا فليغرِّد وحده، ولنفسه وحدها، ولتبق تجربتُه الداخليَّةُ رهينةَ داخلِهِ، قابعةً في سردابها الذاتي! لا مفرَّ للإنسان، ومنذ يعي الحياة، أن يُدرِك أنه، لكي يكون إنسانًا سويًّا اجتماعيًّا، لا بُدَّ له أن يخضع لشبكةٍ من الأنظمة والقوانين، شاءها أم أباها، وإلَّا بقيت تجربتُه ذاتيَّة. وهو، إنْ طمح إلى تجديد الخطاب، وإلى تغيير آليَّات الشبكة التواصليَّة، وَجَبَ عليه أنْ يُطوِّرهما من خلالهما، عن موهبةٍ وعِلْم، وبما يُناسبهما، وبما يُوائم طبيعتهما النوعيَّة ووظيفتهما البلاغيَّة، لا أنْ يقفز عليهما إلى غيرهما، ثمَّ يزعم أنه قد جاء بما لم يستطعه الأوائل! وإلَّا، فما أهون التجديد!

مهما يكن من أمر، فما تزال الأصوات الأدبيَّة العربيَّة الشابَّة تستدرك على أجيالٍ سَلَفَتْ، كانت تتشبَّث بدعوَى

القطيعة مع التراث؛ لأنها منقطعة عنه غالبًا، لا لأنها مجدِّدة، بالضرورة.

-٧-

في هذا الكتاب يجد القارئ فصولًا نقديَّة تطبيقيَّة، في الخطاب الثقافي والجنس الأدبي، نَشَر المؤلِّف معظمها محكَّمة في مجلَّات عِلميَّة، أو شارك بها في مؤتمرات نقديَّة. وقد كانت أحد عشر فصلًا، فاستبعدنا منها فصلَين كبيرين يتعلَّقان بـ(المأثور الشَّعبي والأدب المقارن) لأسباب منهاجيَّة؛ لعدم اندراجهما تحت عنوان الكتاب، موضوعًا وزمانًا، ولعلَّهما يريان النور لاحقًا في كتابٍ مستقلّ. وتُعالج دراسات الكتاب قضايا الشِّعريَّة والسرديَّة الحديثة في المملكة، مستكشِفةً بعض الآفاق الحداثيَّة وما بعد الحداثيَّة، التي تُبشِّر بها بعض المغامرات الكتابيَّة. مقترحةً بعض البدائل الاصطلاحيَّة لأشكال كتابيَّة جديدة، لم تَعُد تستوعبها المصطلحات التقليديَّة، إنْ لم تكن

تلك المصطلحات قد أضحت عِبئًا على النصِّ والكاتب والقارئ في آن؛ وقد آن الانعتاق من تبعات ذلك كلِّه، إبداعيًّا ونقديًّا.

هذا، وأسجِّل شكري وتقديري لما تفضَّلتْ به الباحثة (وفاء أبو شميس)، المحاضرة في (جامعة النجاح الوطنيَّة بنابلس)، من قراءة الكتاب وإبداء ملحوظات عليه قيِّمة وتصويبات مفيدة.

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

(عضو مجلس الشورى- الأستاذ بجامعة الملك سعود)

٥ صَفَر ١٤٣٥هـ= ٨ ديسمبر ٢٠١٣م

الفصل الأول

شِعْرِيَّةُ القِيَم

(قراءة في خطاب حمزة شحاتة نموذجًا)

أصل هذا الفصل بحثٌ نُشر في:

(مجلَّة «علامات»، النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة، ج٦٠، جمادَى الآخرة ١٤٢٧هـ= مايو ٢٠٠٦م، ص ص١٣١ - ١٥٦)

عن ورقة بحث قُدِّمت في:

ندوة قراءة النصّ، (نادي جُدَّة الأدبي الثقافي)،

صَفَر ١٤٢٧هـ= مارس ٢٠٠٦م

شِعْرِيَّةُ القِيَم

(قراءة في خطاب حمزة شحاتة نموذجًا)

- ١ -

كان العنوان المقترح على (حمزة شحاتة) لمحاضرته التي سيلقيها في (جمعيّة الإسعاف) بمكَّة، في ذي الحِجّة ١٣٥٩هـ، هو- كما نشرت ذلك جريدة «أُمّ القُرى»- «**الخُلُق الكامل عنوان الرجولة**»، إلّا أن شحاتة عَدَل عنه إلى «**الرجولة عماد الخُلق الفاضل**»[١]. فلِمَ فعل ذلك؟

على الرغم من محاولته تسويغ اتكائه على مصطلح «الرجولة» في حديثه عن القِيَم، وجعله «الرجولة» عماد

---

[١] انظر: شحاتة، حمزة، (١٩٨١)، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، (جُدّة: تهامة)، ٢١؛ ضياء، عزيز، (١٩٧٧)، **حمزة شحاتة: قمّة عُرفت ولم تُكتشف**، (الرياض: دار الرفاعي)، سلسلة المكتبة الصغيرة برقم ٢١، عن: شحاتة، م.ن- المقدمة، ١٢.

الخُلق الفاضل، من خلال قوله: «**الرجولة في ميزان الاعتبار الأدبي، ليست هي الفارق الطبيعي بين جنسين، ولكنها مجموعة من الصفات الرائعة في الرجل الرائع**»[1]، فإن المرأة قد بدت غائبة من حسبانه كُلّيًّا، أو كأن على المرأة لكي تكون على خُلُق فاضل أن تغدو «رجلًا رائعًا»، أو مسترجلة!

ولا غرابة في خطاب كهذا وريث قِيَمٍ عتيقة، نُظر إلى الرجل فيها وإلى الرجولة على أنهما معيار الفضيلة، وأن المرأة، إن لم تكن عكس ذلك، فهي دون الرجل في التقييم الاجتماعي. حتى لا مبالغة إذا قيل إن القِيَم، العربية بخاصّة والإنسانية بعامة، هي قِيَم ذكوريّة بامتياز. فإذا أُخِذَت قيمة (الشجاعة)، مثلًا، تبيّن أنها قيمة ذكوريّة، حتى

[1] شحاتة، م.ن، ٣٣.

لقد زعم (ابن فارس)[١] عن (أبي زيد) أنه قال: «**سمعتُ الكلابيّين يقولون رجلٌ شجاع، ولا توصف به المرأة.**»[٢] بل إن هذه القيمة حينما ترتبط بالمرأة تصبح قيمة سلبيّة تعني قلّة الأدب مع الرجال؛ «**فالشَّجِعَة من النساء: الجريئة على الرجال في كلامها وسلاطتها.**»[٣] وكذا القول عن: قيمة (الغيرة)، أو (الكَرَم)، أو (البشاشة)، أو غيرها من القِيَم الاجتماعيّة. ولهذا ارتبطت قِيَم (الخوف) و(الضعف) بالمرأة، في جانب القيمة الإيجابي والسلبي؛ فكان من الإيجابي قيمة (الحياء)، التي تُعَدّ قيمة أنثويّة، تقابل قيمة (الشجاعة) في الرجل، إلى درجة أن المرأة صارت المثلَ

---

[١] انظر: ابن فارس، (١٩٥٢)، **معجم مقاييس اللغة**، تح. عبد السلام محمَّد هارون (القاهرة: دار إحياء الكتب)، ٣: ٢٤٧ (شجع).

[٢] ابن منظور، (د.ت)، **لسان العرب المحيط**، إعداد: يوسف خيّاط (بيروت: دار لسان العرب)، (شجع).

[٣] م.ن.

الأعلى الذي يُضرب للحياء، على حدّ قول (النابغة الجعدي)[1]، في مدح نساء (تميم):

ومِثْلُ الدُّمَى، شُمُّ العَرَانِيْنِ سَاكِنٌ

بِهِنَّ الحَيَاءُ لا يُشِعْنَ التَّقَافِـيَا

وقالت العرب في أمثالها: «**أحيَا من بِكْر**»، و«**أحيَا من فتاة**»، و«**أحيَا من كَعاب**»، و«**أحيَا من مخدَّرة**»، و«**أحيَا من هَدْيٍ**»، و«**أحيَا من مُخَبَّأة**»[2]. في مقابل ما جاء عن حياء الرجل، كقولهم: «**حياء الرجل في غير موضعه ضَعْف**»، و«**الحياء يمنع الرِّزْق**»[3].

---

[1] انظر: (١٩٦٤)، **شِعر النابغة الجعدي**، تح. عبدالعزيز رباح (دمشق: المكتب الإسلامي)، ١٧٩– ١٨٠.

[2] الزمخشري، (١٩٨٧)، **المستقصى في أمثال العرب**، (بيروت: دار الكتب العلميّة)، ١: ٩٠– ٩١.

[3] الميداني، (١٩٥٥)، **مجمع الأمثال**، تح. محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد (مصر: مطبعة السنّة المحمَّديّة)، ١: ٢٣٠.

ويركّز (شحاتة) على أهميّة قيمة (الحياء) في البناء الاجتماعي. فيقول عنها: «**وللفضائل في رأينا جماع هو الحياء، والرحمة، والعدالة، وقوام هذا الجماع: الحياء**»؟[١] حتى لقد عمَّم ما يعرفه في المجتمع الحجازي ولهجته من انتهار الخارج عن القِيَم بالأمر بالحياء في كلمة «استح»، ليستدلّ من ذلك على أن الحياء هو القوام في جماع الفضائل[٢]. بل

---

[١] شحاتة، م.ن، ٨٥.

[٢] انظر: م.ن، ٨٦- ٨٧. هذا على الرُّغم ممّا في هذا من خلل منهاجيّ من جهتين، أوّلًا من حيث جعله الحث على الحياء معيارًا قيميًّا، مع أنه قد يوظّف بأهواء شتّى، ليصبح ما خالف العادات والتقاليد أمرًا ينبغي الحياء منه، وإن وافق الحق والخير والجمال، كحياء الناس- مثلًا- من ممارسة بعض الحرف الشريفة؛ وثانيًا في الاستدلال بالجزئيّ- ربما غير المطّرد في نطاقه الخاص، من حيث إن تلك الكلمة قد تستبدل بعبارات أُخَر، ككلمة «عيب»، أو «خلّك رجال»، أو غيرهما- على الكلّي المتّصل بالأُمّة، فضلًا عن الإنسانيَّة.

أوشكَ أن ينسب إلى الحياء الإيمان كلّه، مستشهدًا بأحاديث نبوية[1].

ولم يقتصر على أن يجعل الحياء قرينًا للإيمان، بل أراد أن يجعل بين الحياء والإيمان تطابقًا أو اتّحادًا. فلماذا بعد هذا كلّه لم يجعل (الحياء) عماد الخُلُق الفاضل؟ فما دام الحياء يحمل تلك القيمة التي ركّز شحاتة على أهميتها كثيرًا، فلقد كان يمكن أن يجعل عنوان محاضرته: «**الحياء عماد الخُلُق الفاضل**»، لولا إدراكه أن الحياء لدى العرب قيمة ضَعف، نموذجها الأعلى المرأة. إن ذكوريّة الثقافة لم تكن لترضى له أن يمنح هذه القيمة الأنثوية منزلتها. وقد كان من هدفه العودة إلى القانون الثقافي الأوّل، بدليل ما يَنُصّ عليه من أن العودة إلى الرجولة عودة إلى الأطوار الأولى؛ فـ«**الرجولة**

[1] انظر: م.ن، ١٠٥.

كالجَمال قانونها فيها؛ ولذلك كانت أساس نشأة الفضائل في الأطوار الأولى.»[١]

فإذن لا غرابة أن يأتي خطاب «**الرجولة عماد الخُلق الفاضل**» يمتح من التراث العربي الشِّعري، الذي تستقي جذوره من مياه الجاهلية، لا من استقراء طبيعي أو اجتماعي. وهو تراث تحوّل إلى ثقافة عروبيّة عامّة، لا ترى في الأنوثة إلّا الضعف والنقصان والقصور عن أن يكون لها تعلّق بعماد الخُلُق الفاضل، القائم في الرجولة، ولا أدلّ على هذا من استفهام المؤلِّف الاستنكاري: «**أللغدِ نعتدّ الإناث؟! استحِ!**»[٢] وعليه لن يرى للمرأة شخصيةً أو مسؤوليةً، وإنما

---

[١] م.ن، ١١٤. ولولا هاتيك المخاتلة للخلاص من قيمة أنثويَّة إلى قيمة ذكوريَّة ما كان من فرق بين «القِوام» و«العِماد» في قوله: «**قد انتهينا إلى أن الحياء قوام الفضيلة، غير أن الرجولة عمادها، الناهض برسالتها.**»

[٢] م.ن، ١٠٢. صحيح أن تعبيره هذا جاء في سياق مخاطبة الشاب، حينما قال: «**أيها الشاب الذي يتطرّى ويذوب، حتى يفقد رجولته، أللغد نعتدّ الإناث؟!**

←

هي صنيعة الرجل، فهو يقول عنها: «**فإن كانت جاهلة، أو محتاجة، أو ضعيفة، فذلك ذنب الأُمّة التي لا يكون فيها رجال. وإن كانت طائشة بها مسٌّ من طبيعة الشيطان فيها، فذلك ذنب الرجل الذي يراها جسدًا.. فتنقلب به حيوانًا بقرنين.. وبنفسها حيوان لا يستحي.**» ولو أنصفَ المؤلِّف لجعل الرجل بالأحرى صنيعة المرأة: أُمًّا، ومربية، وزوجًا صالحة. بل إن (شحاتة) ليبدو مُلْغِيًا شخصية المرأة الاجتماعية إلغاءً، وكأن المجتمع بفضائله ليس إلّا رجالًا، والنساء أشياء من أشيائهم. يدلّ على ذلك قوله: «**عودوا الآن إلى كلمة الأستاذ (العقّاد): «ليس بحيّ الضمير من لا يسمع صوت ضميره مرةً»، واجعلوها: «ليس رجلًا ذا**

استحِ!»، إلا أن رؤيته إلى المرأة، وأنها لا تصلح للغد قياسًا بالرجل، تتضافر مؤشراتها، لتؤكّد نزعته التقليدية في نظرته إلى المرأة، وتدل على أن تصوّره للقِيَم هو التصوّر الدارج في المجتمع العربي.

ضمير، من لا يسمع صوت حيائه دائمًا».»[1] فإذا هو يُلحّ على حصر الحياة الاجتماعية الإنسانية- كما عبّر عنها (العقّاد)- في الرجل، وجَعْل الضمير الذي نداؤه صوتُ الحياء متمثّلًا في الرجولة. كيف لا، وهو لا يرى في المرأة إلّا بنت حوّاء غدّارة، ينطق بذاك النثر كما يفعل الشِّعر؛ فهو حتى حين يستخدم صورتها في شِعره على سبيل الاستعارة- وإنْ للتعبير عن حُلم غيبي جميل، كما في قصيدته «**نفيسة**»[2]- يصوّرها أحبولة شيطانية للرجولة، فيقول:

لا تقولي: أهواكَ، إنّ بعينيـ ـكِ حنينًا إلى دفوفِ الغابِ
أنتِ في مطلبِ الطبيعة أُحبو لَةُ سِحْرٍ مَنصوبةٌ للشَّبابِ
لا تقولي: أهواكَ، فالحُبُّ قَيْدٌ ودواعي الحياةِ ضدُّ القُيودِ
اذهبي مذهبَ الطَّبيعةِ، لا تَعـ ـرفُ إلّا غاياتِها مِنْ سُراها
وافعلي فِعلَها، فأنتِ صَدَى الدَّعـ ـوةِ منها، في عُهْرِها وتُقاها

---

[1] شحاتة، م.ن، ١٠٥.

[2] (١٩٨٨)، **ديوان حمزة شحاتة**، (الطبعة الأولى: ؟)، ٥٥- ٦٠.

وسواءٌ عندَ الزُّهورِ، إذا رَفَّ سَناها، مَنْ صانَهَا أو جَنَاها
لا تقولي : أهـواكَ، إنَّ هوى الأنْـ ـثى خِداعٌ مُعَبِّرٌ عن مُناهـا[1]

- ٢ -

ومردّ ميل هذا الخطاب إلى الذكوريّة المطلقة هو- حسب محاضرة (شحاتة) تحديدًا- إلى جعل القُوّة مصدر الفضيلة، من وجهة ماديّة جسديّة، فـ«**لا قوّة إلّا بالرجولة**»[2]، كما قال.

«فهل الفضائل ألفاظ اخترعها القويّ ووشّاها بالأحلام والتهاويل لاستغلال الضعفاء؟ أمّا تيارات الحياة المتدافعة فإنها تندفع في سيرها تكتسح الضعفاء ومبادئهم وآمالهم وأوهامهم وتكتسح الفضائل والأخلاق، لا قانون لها إلّا القوّة؟ وا

---

[1] م.ن، ٥١- ٥٢. وقد استوفى تحليل هذا الجانب من موقف (شحاتة) من المرأة (الغذامي، عبدالله، (١٩٨٥)، **الخطيئة والتكفير**، (جُدّة: النادي الأدبي الثقافي)، ١١١- ٠٠٠)، بما يُشير إلى أن الأمر لديه يتجاوز الإرث الذكوريّ، إلى عُقدة نفسية، تضرب بأعماقها في اللاوعي الجمعي الإنساني.

[2] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ١٢١.

رحمتاه للضعفاء! لماذا لا يتعلمون فنّ القوّة إذن ليكونوا أقوياء أو ليتّقوا شَرَّ القوّة؟»[1]

بيد أن القوّة- هذه التي عوّل على أهميتها شحاتة في بحث القِيَم- هي-- بمعناها الروحيّ، وكذا الفضيلة بمعناها الإنساني-- مشتركة بين الرجال والنساء، متفاوتة بينهما؛ ولكَم تُثبت النساء، في ميدان الصبر والقُوّة والخُلُق الفاضل، تفوّقًا على الرجال؟!

ولقد كَمَنَ منطق القُوّة وراء خطاب (شحاتة) منذ مستهلّ كتابه، مستشهِدًا ببيت (القُطامي)[2]:

والناسُ مَنْ يَلْقَ خَيْرًا قائلونَ لَـهُ

ما يَشْتَهِيْ، ولأُمِّ المُخْطِئِ الهَبَلُ

---

[1] م.ن، ٦٧.

[2] (١٩٦٠)، **ديوان القُطامي**، تح. إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب (بيروت: دار الثقافة)، ٢٥.

وهو المنطق الشِّعريّ ذاته الذي عبّر عنه في مثل قوله، من قصيدته «**الليل والشاعر**»[1]:

فانهض بأعبائك ذا قوّةٍ يا ليلُ، هذا عالمٌ سادِرٌ ... **ودَعْ لِنجوَى الضَّعفِ رُهبانَهْ رشيدُهُ صاحبَ غيّانَهْ**

ضعيفُهُ مفترَسٌ جهرَةً ... **حاكَتْ يدُ الطُّغيانِ أكفانهْ**

إنْ طَلَبَ الحقَّ به فاضِلٌ ... **هَدَّ عُرامُ الظُّلمِ بُنيانَهْ**

أو طامَنَ الحُرُّ به نفسَهُ ... **أباحَ للطّاعنينَ إهوانَهْ**

والأعزلُ المُدْلِجُ نَهْبَ القَنا يا ليلُ، دنياكَ سِهامُ الحِجَى ... **فيهِ، وإنْ سالَمَ عُقبانَهْ أَضَلَّ فيهِ الرُّوحُ سُلوانَهْ!**

الفتكُ فيها سُنَّةٌ تُقتَفَى ... **والفَوزُ للمُقحِمِ عُدوانَهْ**

فاسبِقْ إلى الفَتْكِ بمَنْ خِفْتَهُ ... **تَرُدَّ على الظالِمِ طُغيانَهْ**

واحمِلْ على الآمِنِ في سِرْبِهِ ... **إنْ لم يَكُنْ لاقيكَ أو كانَهْ**

فالعيشُ حَرْبٌ، سادَ فيها الهَوَى ... **وأَسلَمَ الناظرُ إنسانَهْ**

[1] ديوان حمزة شحاتة، ٢٨٥- ٢٨٦.

على أن ثمّة ما يعدو تطابق خطابه الشِّعريّ والنثري إلى ما يتوارد في محاضرته عن مصادر- غير موثّقة لديه- من التفسير الاقتصادي للصراع الاجتماعي والقِيميّ. مصادر ذات نزوع مادّي في فلسفتها، لا بدّ أنها قد سقطت إليه من قراءاته فيما عاصره من أطروحات. فالرجل قد ابتُعث إلى الهند، وأقام بمصر زمنًا، وظلّ قارئًا في مصادر الثقافة وينابيع الفكر، ومن قراءاته مثلًا: «**السياسة**»، لأرسطو طاليس، وقِصَّة «**ابن الطبيعة**»، لهاتزبياتشيف، و«**تاييس**»، و«**الزنبقة الحمراء**»، لأناتول فرانس، و«**حديقة أو مائدة أبيقور**»، و«**أناتول فرانس في مباذله**»، لشكيب أرسلان، و«**أهوال الاستبداد**»، و«**أنا كارينينا**»، لتلستوي[١]. حتى لقد بدت محاضرته في بعض أجزائها- لدى قارئ متأمّل- كما لو كانت ترجمة، أو نقلًا، تُلمَح أبعاد ذلك في اللغة والصياغة

[١] انظر: ضياء، ١٣، ١٦- ٢٠.

والمصطلح والفكرة. كل ذلك قد أدّى به إلى الاعتقاد «**أنه لم يَعُد لنا مَعْدًى عن الاعتراف بأن الفضائل، في مراميها الخفيّة، أنانيّة مهذّبة، ميزان الربح والخسارة فيها قائم منصوب**»[١].

ولا شكّ- في هذا السياق- أن أثر فلسفة الفيلسوف الألماني (نيتشه، فردريش Nietzsche، ١٨٤٤- ١٩٠٠) على محاضرة شحاتة غير خاف. تلك الفلسفة الذاهبة إلى ما تدعوه «إرادة القوّة»- ولنيتشه كتاب بهذا العنوان[٢]- وأن الحياة ليست إلّا تَطَوُّرًا في تَنَازُع البقاء، مصيره للأصلح، وأن «الإنسان الأعلى» غايةٌ مُثلَى يجب بلوغها. وإذا كان نيتشه من مؤسِّسي الجرمانيَّة، فلقد كان الدارس وهو يقرأ المحاضرة يتساءل عن نزعة شحاتة «الهتلريّة» أيضًا، فيعلّق ذلك

[١] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٧٧.

[٢] انظر كتابه: (٢٠١١)، **إرادة القوّة: محاولة لقلب كلّ القِيَم**، ترجمة: محمّد الناجي (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق).

التساؤل على بعض الصفحات[١]، حتى جاء (باخطمة، محمَّد صالح)[٢] ليؤكّد حقيقة ما كان ينمّ عنه خطاب (شحاتة) من ذلك النزوع، إذ ذكر أن شحاتة كان معجَبًا بـ(أدولف هتلر)، وأنه قد أصابه إحباطٌ بهزيمته.

وبذا نقف لدى شحاتة على خطابين متعارضين، خطاب عربيّ صميم يرى «**الرجولة عماد الخُلق الفاضل**»، وخطاب مقابل غريب عن ثقافته، يبدو عن آثار ثقافيّة حديثة، كأن يقول: «**ونزيد قولنا وضوحًا فنقول إننا لا نرى معنى لنشوء الفضائل في الطور الأول من حياة الإنسان القديم.**»[٣] ذلك أنه بهذا يُلغي خاصيّة العقل الإنساني، المهيّأ

---

[١] كالصفحة ٦٨.

[٢] في ورقته التي ألقاها في ندوة «قراءة النص»، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة: عصر الثلاثاء ١٤/ ٢/ ١٤٢٧هـ= ١٤/ ٣/ ٢٠٠٦م)، بعنوان «**الفارس غاب.. أحداث في حياة حمزة شحاتة**».

[٣] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٣٨.

فطريًّا للنظر والتمييز، ليتبنّى هنا ما يشبه رؤية نيتشيّة في نشوء الفضائل، كرؤيته شِبه الداروينيّة في نشوء المجتمع البشريّ، وإلّا فمصادره الثقافية، التي أَمْلَتْ عليه أن «**الرجولة عماد الخُلُق الفاضل**»، تقول قطعًا: إن الإنسان لم يكن حيوانًا في يومٍ من الأيّام، وأن الله علّم آدم الأسماء كلها من أول يوم، وأنه قد هداه النجدين. كما أن تراثه يقول أيضًا إن (حيَّ بن يقظان)- على سبيل الرمز- تجاوز بإنسانيته تلك الضرورات التي يشير إليها شحاتة، زاعمًا أن الإنسان الأول ظلّ لا يختلف كثيرًا عن الحيوان في أنه يعيش للغذاء والغريزة، فهما دستوره الأوّل، حسب تعبيره، وإنما نشأت الفضائل في عصور متأخّرة[1]. فـ(ابن طفيل)- كنموذجٍ للفيلسوف المسلم- يُعبّر في رسالته تلك عن خطاب نقيض تمامًا، يرى أن إنسانية الإنسان كفيلة بأن تتجاوز به تلك الضرورات

[1] انظر: م.ن، ٣٨- ٣٩.

الحيوانية إلى آفاق الفضائل والقِيَم العُليا، حتى في عُمْرٍ فرديٍّ لإنسان عاش في غابة، معزولًا عن المجتمع، مثل (حيّ بن يقظان). وفي هذا دلالة على التذبذب لدى (شحاتة) في منطقيّة الخطاب، بين فلسفات قبسها من قراءاته المختلفة وتراثٍ تشرّبه ولم يستطع الفكاك منه.

وفي هذا السياق ذهب المؤلِّف إلى تحليل القِيَم، ومنها: قيمة (الكَرَم)، التي قدّم عنها تحليلًا عميقًا، مقارِنًا قيمة الكَرَم بقيمة العِفّة، من حيث تمجيد الأولى أكثر من الأخرى؛ لما كان في الأولى من فضيلة متعدّية. فالكَرَم كما يقول: «**لم يكن في أول نشأته تضحيةً وإيثارًا، وغرامًا بالبذل، إنما كان- ولا يزال- دلالة افتخاريّة على اتساع نفوذ القويّ، ومقدرته على مواصلة الجهد والإنتاج.**»[1] كما أخذ يقارن الكَرَم بالبخل، ذاهبًا إلى أن:

---

[1] م.ن، ٧٠.

«البخل فطرة رشيدة، تأخذ بحساب دقيق، وتُعطي بحساب أدقّ. وهو رمز للخوف، وما يعيب الإنسان أن يخاف إلّا إن كان يعيبه أن يكون آدميًّا. (...) فإن كان الكَرَم شِعرًا وحماسًا، وخيالًا جميلًا، كان البخل حكمة وفلسفة وفهمًا عميقًا. والكَرَم يعطي ليأخذ.. والبخل اكتفاء... ونحن نراه أنانية محدودة قانعة، ونرى الكَرَم أنانية واسعة جشعة، همّها استرقاق النفوس والألسنة، وذيوع الفخار، وتحقيق المطامع، والاستمتاع باللذة الخفيّة.»[1]

وهو تحليل صحيح في مجمله لقيمة عربية أصيلة، يقول عنها (شحاتة)[2] شِعرًا:

أرى الجُوْدَ خَلّاقَ المَزايا، وطالما

افتراها، ولولا جُوْدُهُ لم يَكُنْ مَعْنُ

---

[1] م.ن، ٧١.

[2] ديوان حمزة شحاتة، ١٧٤.

إلّا أنه لا يَلتفتُ في تحليله إلى تطوّر الدواعي الاجتماعية وراء قيمة الكَرَم، وأنها لم تكن في حياة العرب شِعرًا وحماسًا وخيالًا جميلًا فحسب، وإنما كانت قبل ذلك كلّه ضرورة اجتماعية في بيئة قاسية، وضمن بنية اجتماعية مفكّكة، وفي أوضاع اجتماعية تغلب عليها الفاقة والعَوَز. ولذلك لمّا جاء الإسلام رشّد تلك القيمة ليُبقي على وظيفتها الإنسانية ويزيح شِعريّتها المسرفة؛ فجاء الحديث النبوي في هذا الصدد: «**مَن كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليُكرم ضَيْفه، جائزته يومٌ وليلة، والضيافة ثلاثة أيام، فما بعد ذلك فهو صدقة، ولا يحلّ له أن يثوي عنده حتى يُحرجه**»[1]. كما شذّب من شِعريّة هذه القيمة وهذّب من حماسيّتها حينما دعا إلى الاعتدال فيها ونهى عن السَّرَف، في مثل قوله تعالى:

[1] البخاري، (١٩٨١)، **صحيح البخاري**، ضبط وتعليق: مصطفى ديب البُغا (دمشق، بيروت: دار القلم)، ٥: ٥٧٨٤ (باب إكرام الضيف وخدمته إيّاه بنفسه).

﴿**وَلا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَحْسُورًا**﴾[1]، وقوله: ﴿**وَالَّذِينَ إِذَا أَنْفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَلِكَ قَوَاماً**﴾[2]. فالقِيَم، إذن، هي أدوات في الجهاز الاجتماعي، تتطوّر بتطوّره، وتتغيّر بتغيّره، وليست بأفكارٍ مجرّدة، ليُنظر إليها- كما فعل المؤلِّف- بمقياس ذهني ثابت، بقطع النظر عن الزمان والمكان. وثبات القِيَم هذا هو مذهب طائفة من قدماء الفلاسفة، كـ(سقراط) و(كانت)، وكانوا ينطلقون في مذهبهم هذا من وحدة الطبيعة والعقل البشري. وقد كان (شحاتة) من الحفيِّين جدًّا بقراءة أولئك الفلاسفة وتدارس أطروحاتهم مع أصحابه[3]. على حين يرى الفلاسفة المحدثون- ومنهم فلاسفة المذهب التجريبي الوضعي- أن الأخلاق جزئيَّة

---

[1] سورة الإسراء، آية ٢٩.

[2] سورة الفرقان، آية ٦٧.

[3] انظر: ضياء، ١٦- ٢٠.

ونسبية ومتغيرة.[١] كما يرى علماء الاجتماع المحدثون أن القِيَم في مخاض تحوّليّ دائم، وتطوّر تاريخيّ مستمرّ، وصراع وتداول.[٢] ولئن كان شحاتة قد قدّم في تحليل قيمة الكَرَم إشارات عابرة إلى تطوّرها، وإلى ما كانت تُؤدّيه من وظيفة في المجتمع، فقد انتهى به الأمر إلى محصّلة تجريديّة، رأت أن «**البُخل، إن كان رذيلة، فهو رذيلة لازمة، إن كانت شرًّا في ذاتها، فليست شرًّا على غيرها**»[٣] والحقّ أن البخل، بمعناه الحقيقي- لا المبالغ في تأوّل معناه كالمبالغة في تأوّل معنى الكَرَم-، شرٌّ على صاحبه وعلى سواه من الناس، بل هو

---

[١] انظر: فارب، بيتر، (١٩٨٣)، **بنو الإنسان**، تر. زهير الكَرَمي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ١٠- ١١.

[٢] ويُنظر مثلًا: مانهايم، كارل، (١٩٦٨)، **الأيديولوجيّة والطوباويّة: مقدمة في علم اجتماع المعرفة**، تر. عبدالجليل الطاهر (بغداد: مطبعة الإرشاد)، ١٦٥- ١٦٦.

[٣] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، م.ن.

مَرَضٌ يُؤذي صاحبه قبل غيره، ويحرمه قبل حرمان الآخرين. فكيف يُجرَّد عن حقيقته النفسية والاجتماعية، إلّا في رؤية مجرّدة، لا تربط القِيَم بجذورها في البنية النفسية والاجتماعية، وفق نبرة شِعريّة، تشاؤميّة في تقييمها للمجتمع، تتردّد أصداؤها أيضًا في ديوان (شحاتة)[1]:

والمروءاتُ تقتضي بمساعي الـ ـجُودِ صيتًا- على الرِّياءِ- ونَفْعا
والعِباداتُ ترتَديْ مَظْهَرَ الخَيـ ـرِ على أَفْظَعِ المناكرِ دِرْعا

على أنه كان يلزم التفريق في مناقشة القِيَم بين نوعين منها: المُثُل العُليا، والأخلاق الاجتماعية؛ فالأُولى قِيَم داخلية غائية، منشودة لذاتها، مستقلة عن أي غاية نفعية مباشرة متغيّرة، وإن تحقّقتْ بها غايات اجتماعية، وذلك (كالحرّية، والحكمة، والسلْم، والعدل، والكرامة، والوحدة)، في حين

[1] ديوان حمزة شحاتة، ٥١.

أن قِيَمًا (كالكَرَم، والشجاعة) هي قِيَم خارجية وَسِيْلِيَّة متغيّرة، مُتَّخَذَة إلى غايات[١].

وبمثل حديث المؤلِّف عن الكَرَم جاء تعميمه القول حول قيمة (الإيثار)- اللصيقة بـ(الكَرَم)، أو هي بالأحرى خصلة من خصاله- حينما قال: إن «**الإيثار نَظَرٌ حاذق إلى ضمان فائدة الحُبّ والإعجاب في الحاضر، وما يفيد بهما في المستقبل. والأَثَرَة نَظَرٌ ضيِّق إلى ضمان فائدة الحاضر، تقتصر على المادة.**»[٢] وكذا قوله حول (العِفّة):

> «**لم تكن رياضة عسيرة للنفس، وجهادًا مستمرًّا لغرائزها، وقمع شهواتها الملحَّة. إنما كانت مطلبًا من مطالب الحياة الاكتفائية الحريصة على أن تبقى لها ذخيرتها من النشاط والقوة، حيث كانا سلاح**

---

[١] انظر مثلًا: كلّاب، إلهام، (١٩٩٤)، «*نسق القِيَم في لبنان*»، (مجلَّة «المستقبل العربي»، (مركز دراسات الوحدة العربيَّة)، ع ١٨٣، ص٩٢).

[٢] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٧٥.

> **الحياة، وأداة صيانتها، وإنما كانت دليل الزهد في مناورة الجماعة، لضرورة الحاجة إلى حمايتها، والاستقرار فيها. فهي في هذا القياس صفة لا أثر فيها للترفع الأدبي المختار عن انتهاك الحرمات. على أنها قد تكون عجزًا وفتور حيوية!»**

صحيح أن للقيم وظائفها الاجتماعية والمادّية، وأنها ليست بمجّانية بإطلاق، لكنّ تجريدها هذا عن دوافعها الروحية في الطبيعة الإنسانية، مبالغةٌ وشَكٌّ مسرف.

ولقد تبدّى الأَثَر المادّي أيضًا في تفسير شحاتة قيمةَ (القناعة)، حيث قال: «**ولو قلنا إنها في الغني والفقير دليل سموّ النفس وترفّعها، لم نقل حقًّا.**»[1] مستدلًّا ببيت (المتنبي)[2]:

---

[1] م.ن، ٧٤.

[2] (د.ت)، **شرح ديوان المتنبي**، وضَعه: عبد الرحمٰن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي)، ٢١٧. وفيه: «كل حِلْمٍ».

كُلُّ عَفْوٍ أَتَى بغَيْرِ اقتدارٍ

حُجَّةٌ لاجئٌ إليها اللئامُ

وبتجاوز ملحوظتين على استشهاده هذا- تتعلق الأولى بأن البيت في ديوان الشاعر عن «الحِلْم»، لا «العفو»، والأخرى أن الشِّعر نفثات انفعالية لا تصحّ براهين عِلميّة في دراسة الظواهر الاجتماعية- فإن (شحاتة) كان يتجاهل هنا الدور النفسي للقناعة، الكامن وراء نعتها بأنها فضيلة إنسانية، ذلك الدور المتمثّل في إحساس الفقير بالرضا وشعور الغنيّ بالاكتفاء، وليست الوظيفة النفسية وراء وجود القِيَم بمنفصلة عن الوظيفة المادّية.

فإذا انتقل القارئ إلى مقاربة المؤلِّف قيمةَ (الشجاعة)، وجده كذلك يذهب إلى أن «**الشجاعة ليست خُلُقًا طبيعيًّا في الإنسان، فما يتّصف بها الناس إلّا اضطرارًا، أو فرارًا من عارٍ، أو طمعًا في تحقيق غايةٍ، أو منافسة لندٍّ، أو دفعًا لسُبَّة، أو خطأً**

في تقدير نتائج المخاطر؛ فبماذا من هذه الأسباب تستحقّ أن تُدعَى فَضيلة؟!» وكأن هذا منطوق قوله شِعرًا:

صبرتُ، وما صبرُ امرئٍ لم يعُدْ لهُ ... على يأسِـهِ فيما يُحاولُ مذهبُ
أيُقدِمُ؟ والإقدامُ خُطَّةُ يائسٍ ... رأى أنّ ضِيْق المَوْتِ للنفسِ أَرْحَبُ
أيُحجِمُ؟ والإحجامُ فُسحَةُ ساعةٍ ... سيعقُبُها عُمرٌ كريهٌ معذّبُ
وما هو بالمختار في ذَيْنِ، إنما ... ضرورتُهُ تُمْلِيْ عليهِ، وتَغلِبُ[1]

يقول ذلك عن قيمة الشجاعة، مع أن شِعره حافل بالتعبير عن تلك القيمة بوصفها خُلُقًا طبيعيًّا في الإنسان، يستحقّ أن يُدعَى فَضيلة، بل يستحق أن تُلبس ثيابه «بديل الألقاب والأسماء»- لا يختلف في ذلك كلّه عن (عنترة) أو (عمرو بن كلثوم). فمن قصيدته «**أبيس**»[2]، على سبيل المثال:

حيثُ لا يجبن الشُّجاع لما يَخـ ... ـشَاهُ من سامعٍ يَشِيْ أو رائي

---

[1] **ديوان حمزة شحاتة**، ١٤٣.

[2] م.ن، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٧- ١٩٩. وقارن: **ديوانه** أيضًا: «**إلى أبولون**» ٢٥١- ٢٥٣؛ «**الليل والشاعر**» ٢٨٦.

رُبَّ حَرْفٍ دعا، فلَبَّتْهُ أَعرا ... قُ المروءاتِ لَظَى الهيجاءِ
يا خيامَ الصحراءِ! قد بَلَغَ الصَّمـ ... ـتُ مداهُ على أَذى الغَوغاءِ
فاركبي، واضربي، على طولِ مَسرا ... كِ ، فُلولَ الخَيالِ والخُيَلاءِ
قَلَمِي! لم تَزَل لمجدِكَ أهلًا ... في دواعي النُّهوضِ بالأعباءِ
لم تزل في مآزِقِ الضَّنْكِ سيفًا ... صارمَ الحَدِّ يَعْرُبِيَّ المضاءِ
وصَبَرْنا .. وقد صَبرنا طويلًا ... لتحدِّي السَّفاهِ والبَغضاءِ
فانطلقنا إلـى الحفيظـةِ لا نَلـ ... ـوي على العاذِلين والنُّصَحاءِ
لا نهابُ الرّدَى فما زالَ مَسرا ... نا ومسرَى أجدادِنا القُدَماءِ
فلتَهُبَّ الرِّياحُ من كلِّ صوبٍ ... فَهْيَ مِنْ تَحتِنا ثُغاءُ الشَّاءِ
ولْـتَـدُفَّ الأخطارُ شرقًا وغربًا ... فَهْيَ مِنّا ليستْ مِنَ الدُّخلاءِ
نحنُ خُطَّابُها على السَّهلِ والوَعـ ... ـرِ، وركّابُها على الدَّأماءِ
وبـأثـوابِـنـا غُـبـارُ مَـرامـيـ ... ـها ، بَدِيلَ الألقابِ والأسمـاءِ

والواقع أن ما يصفه في محاضرته (شجاعةً) شبيهٌ بما يصفه في نصّه الشِّعريّ السابق؛ من حيث هو متأرجحٌ بين نوازع التوحّش والطيش، وليس بقيمة الشجاعة بمعناها العقليّ والروحيّ، الباعثة على طمأنينة النفس الواثقة

بمقدراتها، لا عن جهل ولا اندفاع، وتلك خصلة نفسية تكون في الأسوياء من بني الإنسان. وفي المقابل فإن (الجُبن) ليس بمجرد الخوف، كما ذهب الكاتب، أو ضنانة الحيّ بروحه وحرصه على صيانتها؛ فالخوف غريزة إنسانية لدى الشجاع والجبان، كما قال هو، شِعرًا، من قصيدته «**ملحمة**»[1] – فأصاب المنطق أكثر:

أيبيع الحياةَ؟ كلّا، ولا عا　　شَ شُجاعٌ بالعُمْرِ غيرُ ضَنِيْنِ

....　　..............................

ذَلّ من خاف؛ فالحياةُ غِلابٌ　　فازَ فيهِ الأَحَدُّ نابًا وظُفْرا

إلّا أن الخوف يتحوّل في نفس الجبان إلى مرضٍ، يهوِّل في عينيه التوقّعات، ويضخّم في خياله النتائج بأضعاف ما قد يحتمله الواقع.

---

[1] م.ن، ٢٥٧– ٢٥٨.

على أن ثَمَّةَ فرقًا بين (القِيَم) من جهة- التي هي نماذج اجتماعية عامة، تتشكّل ذهنيًّا ونفسيًّا، وتترتّب عليها نظرة المجتمع الإيجابية أو السلبية إلى الأشياء، وهي دائمة الحراك والتبدل زمانًا ومكانًا[1]- وبين الأخلاق المعيارية، التي تدور على الأفعال الإنسانية، من حيث هي خير أو شرّ[2]. إلّا أن شحاتة لم يكن يتنبّه إلى هذا التفريق، فظلّ معيار الحكم لديه أخلاقيًّا. بدليل أنه كان يناقش ما يندرج في مفهوم القِيَم، كـ«الرجولة»، أو يمكن أن يندرج فيه- كالشجاعة،

[1] إلى تفصيل هذه الإشكالات تطرّق الباحث في كتابه بعنوان «**نقد القِيَم**»، (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦)، ٤٥- ٠٠. ويُنظر أيضًا: الزلباني، محمَّد محمَّد، (١٩٧٢- ١٩٧٣)، **القِيَم الاجتماعية: مدخلًا للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية**، الكتاب الأول: الخلفية النظرية للقِيَم، (القاهرة: مطبعة الاستقلال الكبرى)، ١٩.

[2] انظر مثلًا: وهبة، مجدي، (١٩٧٤)، **معجم مصطلحات الأدب**، (بيروت: مكتبة لبنان)، ١٥٢.

والكَرَم- وَفق رؤية أخلاقيّة، تستمدّ معاييرها من دائرتَي الخير والشرّ.

ثم ينطلق- بعد أن ساوى الكَرَم بالبخل، والشجاعة بالجُبن، بل قدّم البُخل والجُبن في ميزان العقل والنفس- إلى القول: إنه «**قد قاد الشعور بهذا التداخل- فيما نرجّح- بعض الفلاسفة قديمًا وحديثًا إلى اعتبار الفضيلة وسطًا بين رذيلتين، فالكَرَم عندهم وسط بين رذيلتين، البخل والسَّرَف، والشجاعة وسط بين رذيلتين، الجبن والتهوّر.**»[1] وكأن الشعور بالتداخل بين القِيَم لدى بعض الفلاسفة قديمًا وحديثًا مسوِّغ لفهم انتفاء الفواصل وتساوي القِيَم بسلبيّها وإيجابيّها! وكأن النسبية لديه منتفية في الحُكم على القِيَم، فإمّا أن يكون الكَرَم خيرًا بإطلاق، أو أن يكون البُخل شرًّا

[1] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٧٣.

بإطلاق، أو يكونا شيئًا واحدًا! وكذلك الشأن في الشجاعة والجُبن.

ولمّا تطرّق إلى القيم الأخلاقيّة الصِّرفة، مضى إلى القول بأن ثَمَّةَ فضائل لا تقبل التقسيم الذي رآه في الشجاعة والكَرَم، بحيث لا تنزل فضيلة منها منزلةً وسَطًا بين رذيلتين، وذلك كالأمانة، والصدق، والعِفّة وأمثالها، فقال: إن «**الأمين يكون أمينًا كلما بالغ في أمانته، والخائن يكون خائنًا مهما قصر به مدى خيانته، ويكون صادقًا أو كاذبًا، ولا وسط. وللمبالغة بَعْدُ حدودها وصيغها الفكرية واللغوية.**»[١] وهكذا، فكما جاءت أحكامه على القِيَم الاجتماعية العامّة مادّية، اتجهت أحكامه على القِيَم الأخلاقيّة إلى النقيض في الطرف المثاليّ. هذا على الرغم من أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد تجعل بعض الكذب مبرَّرًا، وبعض الصدق

[١] شحاتة، م.ن، ٧٣.

وسيلة قتل أو إفساد. وكذا القول في الأمانة؛ فهي مرهونة بنتائجها، وطبيعة ما اؤتُمن المرء عليه[1]. ومن هذا المنطلق فمثلما أنه ليس في القِيَم عمومًا ما هو ماديٌّ مطلقٌ، فليس فيها ما هو مثاليّ مطلق، وإنما يتوقّف الأمر على جلب المصالح ودرء المفاسد، فما القِيَم إلّا عُملات اجتماعية، تختلف باختلاف الزمان والمكان، متى تحقّقت لها الوظيفة كانت مشروعة، ومتى انتفت كانت خارجة عن وظيفتها، ومتى ترتّبتْ عليها المفاسد صارت شرًّا لا خيرًا. إن القِيَم- كما يدرسها مثلًا: (ماكس شيلر Max Scheler) في «**فينومنولوجيا القِيَم**»، أو (كارل منهايم K. Mannheim) في «**علم اجتماع المعرفة**»[2]- تُمثِّل حقائق اجتماعية، تقوم على

[1] فلو اؤتُمن إنسانٌ مثلًا على مالٍ مزوَّرٍ دون أن يعلم، ثم علم بحال ذلك المال، أ فمن الأمانة- والحالة هذه- أن يؤدّي الأمانة إلى أهلها؟!

[2] انظر: قنصوه، صلاح، (١٩٨٧)، **نظرية القيمة في الفكر المعاصر**، (القاهرة: دار الثقافة)، ١: ٦٤- ٦٥.

أصول سلوكية مشتركة، وليست بمثاليّة مجرّدة ولا مادّية بحتة.

- ٣ -

ولقد نازعتْ المؤلِّفَ عاطفتُه الدينية في كلامه على القِيَم الدينية، فإذا هو يعود عمّا قال، دون أن يلتفت إلى مقاييسه السابقة، التي كان يمكن أن يقول بها عن القِيَم الدينية أيضًا، بما أن قانون العقاب والثواب موجود هناك وهنا، وإنْ كان قانونًا إلاهيًّا مؤجَّلًا. فهو يقول: «**أمّا الفضائل التي نراها خليقة بهذه التسمية، فهي التي نزل بها القرآن ودعا إليها. تلك فضائل، لا يكون للمتّصف بها، والمؤمن بقوانينها، نظر إلى مصلحة أو سمعة، وإنْ كان شيء من ذلك، فالمثوبة عند الله، والزلفَى إليه.**»[1] وليس التفريق لدى المؤلِّف بين ما يسمّيه «المحاسن» وما يسمّيه «الفضائل» إلّا تفريقًا لفظيًّا؛

---

[1] شحاتة، م.ن، ٧٩.

فكما أن القِيَم الاجتماعية تُرجى من ورائها المصالح والمكاسب، فإن القِيَم الدينية كذلك تُرجى من ورائها المصالح والمكاسب، وإن كانت مؤجَّلة مرجوَّة في الدار الآخرة، ومن تلك المكاسب ما يناله الفاضل الدِّينيّ من لَذّات فكريّة، ومُتَعٍ نفسيّة، ورغبة في ما عند الله. وما دَفَع المؤلِّف إلى التفريق بين «المحاسن» و«الفضائل» إلّا التحرّج ممّا كان قد قرّره عن القِيَم الاجتماعية؛ أن يقول ما قاله فيها- من أنها ليست مُثُلًا عُليا، لكنها مقدّمات لنتائج، وعُملات اجتماعية تُشترَى بها المصالح والمكاسب- عن القِيَم الدِّينية. ولكن أ لم ترتبط القِيَم في المجتمعات البشريّة بعقائد لا تقلّ قوّةً عن العقائد الدينيّة، إن لم تكن بالفعل عقائد دِينيّة، إنْ صحيحة أو باطلة؟! إن قيمة الشجاعة والبطولة، لدى (اليونان) و(الرومان) مثلًا، كانت لها ارتباطاتها بعقائد القوم

وآلهتهم، بل لقد أدى هذا الاعتقاد في البطولة في بعض أطوار الوثنية إلى عبادة السَّلَف من الأبطال (Ancestor-worship)[١]. كما جُعلت لقيمة (الوفاء) بالعهود والمواثيق والأحلاف لدى عرب الجاهلية طقوس مرعيّة- خلّدتها اللغة- تُعقد بإشراف الكُهّان لدى الأصنام، مصحوبةً بإراقة الدماء وإشعال النيران، وقَسْم الذبائح، وجاءت من هذا في اللغة العربية: مفردة «قَسَم»، وتَصَافُح المتحالفَين باليمين، وجاءت منه: «اليمين»، وغَمْس أقدامهما في الدم، وجاءت منه: صفة «غموس» لليمين، وحزّ على أذرع المتشارطين بالمشارط،

[١] انظر: محيي الدِّين، عليّ الدِّين، (١٩٨٤)، «*عبادة الأرواح (القوى الخفية) في المجتمع العربي الجاهلي*»، (بحث ضِمن: الندوة العالميَّة الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربيَّة، الكتاب الثاني- «الجزيرة العربيَّة قبل الإسلام»)، (الرياض: جامعة الملك سعود)، ١٥٥. مشيرًا إلى أن عبادة السَّلَف قد استمرّتْ لدى كثير من الأُمم الوثنيّة حتى أيامنا هذه، كما في (الصين) و(اليابان).

لتُسمَّى من ذلك «الشروط» بهذا الاسم[1]. كما كان لهم- سعيًا للبِرّ باليمين وتخويفًا من الحنث به- طقسٌ يسمونه (التَّهويل)؛ إذ كان لكل قوم نارٌ وعليها سَدَنةٌ، فكان إذا وَقعتْ بين الرَّجُلَين خُصومة جاءَا إلى النار، فيُحَلَّف عندها، وكان السَّدَنة يطرَحون في النار مِلْحًا، من حيث لا يَشعُر المُحَلَّف، فيَتَفَقَّع الملح، يُهَوِّلون بذلك عليه. واسم تلك النار «الهُولَةُ»، بالضم، و«المُهَوِّل»: المُحَلِّف. وكذلك يفعلون إذا استحلفوا رجلًا؛ قال (أَوس بن حجر)، يصف حمار وحش:

إِذا اسْتَقْبَلَتْهُ الشمسُ صَدَّ بِوَجْهِهِ

كما صَدَّ عن نارِ المُهَوِّلِ حالِفُ[2]

---

[1] انظر: ظاظا، حسن، (١٩٨٤)، «*المجتمع العربي القديم من خلال اللغة*»، (بحث ضمن: الندوة العالميَّة الثانية لدراسات تاريخ الجزيرة العربيَّة، الكتاب الثاني- «الجزيرة العربيَّة قبل الإسلام»)، (الرياض: جامعة الملك سعود)، ١٨٠.

[2] انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (هول).

كما أن قيمة الكَرَم لم تكن بعيدة عن عقائد العرب الجاهلية. ولو أُخِذ المَيْسِر نموذجًا، لتبيَّن أنه كان ممارسةً للكَرَم، ذا وظيفة جليلة معظمة لديهم، اقتصاديًّا، واجتماعيًّا ودينيًّا[1]. بل لقد كانت للأُمم القديمة آلهة ترمز إلى تلك القِيَم، كآلهة للشرّ، وآلهة للخير، وآلهة للحُب، أو الخصب، أو الغرائز، وهلمّ جرًّا. ممّا يدلّ على أن القِيَم ارتبطتْ بشكل أو بآخر بضروب التديُّن. هذا إضافة إلى أن المؤسسة الاجتماعية، في حدّ ذاتها، بسُلطة أعرافها من العادات والتقاليد، تَكتسب قداستها في تلك المجتمعات، بحيث تتحوّل إلى ما يُشبه الوازعات الدينيّة. بل إن القِيَم حتى في تلك المجتمعات التي توصف بـ«اللادينيّة» ما تلبث أن تغدو عقائد؛ إذ ليس الإيمان محصورًا بالإيمان برسالات سماوية،

[1] يُنظر في هذا كتاب: ابن قتيبة، (١٣٤٢هـ)، **المَيْسِر والقِداح**، عناية: محبّ الدِّين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفية).

لكنّ ضُروبًا من الإيمان الأخرى تنشأ عنها القِيَم وتنمو. ومن ثَمّ تحوّلت قيمتا (العمل) و(الإنتاجيّة) في المجتمع الشيوعيّ- على سبيل المثال- إلى إيمانٍ فرديٍّ واجتماعي، مثلما باتت قيمة (الحرّيّة) في بعض المجتمعات الرأسماليّة إيمانًا أيضًا[1]. وبذا يتبدَّى كيف أن شحاتة كان قد أخلّ بمقاييسه التي افترضها، منحازًا إلى عاطفته الدِّينية، أو لخشيته، كما قال، من «**أن يُؤخَذ [هذا التحليل] دليلًا على عقيدتنا في رُجحانها [أي الرذائل] على نقائضها. وليس لنا في الحقيقة غرض من هذا التحليل والمقابلة، إلّا الإشارة إلى أن هذه الرذائل أو بعضها من سنن العقل والطبائع أو من فرائضها.**»[2] ولو استقام بالمؤلِّف المعيار لدلّه على النِّسبيّة في

[1] علاوة على أن قيمة (الحرّيّة) هي في الأساس مَثَلٌ أعلى وإيمانٌ إنسانيٌّ عامّ، وإن لم ترتبط بدِين.

[2] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٧٨.

النظر إلى القِيَم الإنسانيّة، بما يجرِّدها عن مثاليّتها المطلقة، ويرتفع بها عن مصلحيّتها الماديّة المسرفة.

ومن منظورٍ يبدو فيه شحاتة رافضًا لقِيَم المجتمع الحديث- مع تصوّرٍ تعميميّ وغير دقيق- فإنه يخلط بين نوعين من القِيَم، نوع يمثّل خصالًا فطرية، كالجُبن، والشجاعة، ونوع آخر هو سلوكٌ أخلاقيّ اجتماعيّ، كالصدق، والكذب، والعِفّة، ونحوها. إذ يرى أن البلاد التي تتّسع فيها أسباب الكسب، وتتنوع وسائله، ويتكاثف فيه الاجتماع، «**متى تكفّلت الأنظمة بحماية الحُرمات الفرديّة، وبحماية الحُرّيّات والحقوق، وقام الفرد بواجبه القانوني في صِلاته المعيّنة الحدود بالناس، استوى في القِمّة الحليم والأحمق، والعفيف، والمستهتر، والكاذب والصادق، والشجاع والجبان، والأناني والإيثاري. ما دامت رذائل إنسان لا تتناول غيره بالأذى والإساءة.**» أ فصحيح أن من يتّصفون بهذا الخليط من القِيَم الأخلاقيّة والخِصال الذاتيّة

يستوون في القِمّة؟! وهل يمكن أن لا تتناول رذيلة الاستهتار أو الكذب لدى الإنسان في تلك المجتمعات غيره بالأذى والإساءة؟! إنها مصادرات تصل به إلى القول: «**إن النظرة العامّة إلى الفضائل أصبحتْ نظرة خياليّة، لا نظرة إيمان وتحتيم. وإنها لم تعد سلاحًا يضمن الحماية لمتقلِّده.**» وهو تَصَوُّر نحا الكاتب إلى إسقاطه على المجتمع البشريّ كافّة. ولذلك يكاد القارئ يرى في محاضرة شحاتة محض قصيدة منثورة، لشاعرٍ بَرِمٍ بمجتمعه وعصره، لا يؤمن بنسبية الأشياء، ولا ينظر إلى المجتمع بعين الفاحص المقارِن، ولكن بروح الانفعال الشِّعْري والموقف النفسي، فيقول في محاضرةٍ ما يقوله في تأمّلاتٍ شِعريّة، يَرِد فيها:

أرانا عَبَدْنَا المالَ، والجاهَ، واللُّهَى

فماتتْ دَواعي الكِبْرِ فينا. فما نحنُ؟![1]

[1] ديوان حمزة شحاتة، ١٧٣.

يؤكِّد هذا أنه- على الرغم من تقريره السابق حول الفضائل، وأن طبيعة النفس البشرية ألصق بالرذائل لولا المصالح والقوانين- يقف متسائلًا: «**أرأيتم كيف يتقلَّص نفوذ الفضائل في هذا الزمن العجيب الذي اتّضحت فيه سُبُل الحياة وحقائقها، وقلّت مساتير النفس وانكشفت مكنوناتها؟ أرأيتم كيف تقلّص في عصور عجيبة قبله، امتطت فيها الرذائل غوارب الفضائل تقودها، وتُتخذ منها جُنّة تُتّقى بها المخاطر، وتُدفع قالة السوء، وتسخّر الجموع وتُخمد الفورات؟**» فالباعثُ، إذن، وراء حِراك القِيَم هو- في رأيه- «الزمن العجيب»، ماضيًا وحاضرًا، وليس أن طبيعة الإنسان متقلّبة، ووظيفة القِيَم نِسبيّة. ومن هنا يظهر أننا إزاء خطاب شاعرٍ، لا باحث اجتماعيٍّ.

- ٤ -

وكما كان ينازع المؤلِّف حنينُه إلى الماضي، يُلمَح حنينُه إلى القرية، أو جُفوله من المدينة، وهنا ستقع رؤاه في شَرَك

التناقض. لا أَدَلَّ على هذا من ربطه الفضائل بالقرية، والرذائل بالمدينة، حيث يشير إلى أن «**الكذب يقلّ حيث يقلّ التزاحم على أسباب العيش، فهو في القرية أقلّ منه في المدينة.**»[1] وهو استنتاج مغالط؛ لأن التفاضل بين القرية والمدينة ليس في النوع ولكن في النِّسبة، والأمر بدهيٌّ إنْ في قيمة الكذب أو سواها؛ من حيث إنّ القِيَم تختلف باختلاف حجم المجتمع، وطبيعة العلاقات القائمة بين أفراده؛ نظرًا إلى أن القِيَم هي نتاج اجتماعي في الأساس. ولئن كانت للمدينة قِيَمها السلبية، فإن لها قِيَمها الإيجابية في المقابل، قياسًا إلى القرية.

ومع أن المؤلِّف كان قد قرَّر من قَبْل أن «**الأمين يكون أمينًا كلما بالغ في أمانته، والخائن يكون خائنًا مهما قصر به**

[1] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٧٥.

مدى خيانته، ويكون صادقًا أو كاذبًا، ولا وسط»[١]، فإنه قد ناقض رأيه ذاك بعد صفحتين، حيث أَقَـرّ بأن «**الكذب في المدينة العامرة ضرورة اجتماعية واقتصادية، تُعين على الرواج، وانتعاش حركة التبادل، والإقناع، فلو ساد الصِّدقُ فيها أُصيبتْ مجالات الحركة والنشاط برَكدة، يتضاعف معها الشعور بأعباء الحياة وهمومها.**[٢]» فما دام الأمر كذلك، أفيعني هذا أن من مصلحة المجتمع في المدينة ألّا تقوم حياته الاجتماعية والاقتصادية، وألّا يكون هناك رواجٌ وانتعاشٌ لحركة التبادل التجاري، تجنُّـبًا لما يسميه الكذب؟! أ ولو صحَّ قوله: إنه «**لو ساد الصِّدقُ فيها أُصيبتْ مجالات الحركة والنشاط برَكدة، يتضاعف معها الشعور بأعباء الحياة وهمومها**»، يبقى الصِّدق بعدئذٍ فضيلة، أو يُرى التمسُّك به،

---

[١] م.ن، ٧٣.

[٢] م.ن، ٧٦.

وإن «**أُصيبت مجالات الحركة والنشاط برَكدة، وتضاعف الشعور بأعباء الحياة وهمومها**»؟!

وبرؤيته إلى القِيَم، التي مرَّت غَلَبَةُ ماديّتها على تفسيراتها- وإنْ تضاربتْ ومرجعياته الثقافية، وأوقعته في التناقض- يناقش قيمة (الأمانة) في المجتمع اليوم. فالأمانة- التي تأتي الإشارة إليها في ﴿**القرآن الكريم**﴾ في قوله تعالى: ﴿**إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ، فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا، وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا، وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ؛ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا**﴾[1]- «**كانت** [في رأيه]- **على الأرجح- دليل سيطرة القويّ، ونُدرة مثاله... ولا شكّ أنها كانت مقصورة على من هَيّأت لهم قوّتهم من امتداد النفوذ بين الجماعة سبيل السلطان عليها.**»[2] وبذا يقف القارئ أمام نصَّين على

[1] سورة الأحزاب، آية ٧٢.

[2] شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ٧٧.

صفحتين متقابلتين، يقول الأول: إن «**الكذب في المدينة العامرة ضرورة اجتماعية واقتصادية**[١]»، ويقول الآخر: «**إن الأمانة اليوم ضرورة لصيانة السمعة، واستجلاب الثقة والفَرَق من اختراق حدود القوانين.**[٢]» فكيف تُصبح قيمة (الكذب) إلى جوار قيمة (الأمانة) ضرورتين اجتماعيتين في المدينة العامرة اليوم، مع أنهما قيمتان متضادتان؟! من الواضح أن المؤلِّف لا يفرّق بين هاتين القيمتين إلّا لكونهما في رأيه غير أصيلتين في النفس البشرية، وإنما تدفع إليهما المصالح، وتدفع عنهما المضارّ؛ ولهذا فإن الأمانة لم تكن سائدة في المجتمع المدني إلّا بسُلطة القانون، على حين أن ليس هناك قانون يمنع من الكذب، بوصفه سلوكًا فرديًّا. والمؤلِّف يُغفل في تأمّلاته أن المجتمع المدنيّ بقوانينه بمثابة

[١] م.ن، ٧٦.

[٢] م.ن، ٧٧.

سُلْطة تربوية، وأن تلك السُّلْطة من نوع الرياضة العنيفة، التي يُقِرّ المؤلِّف بأن الإنسان من خلالها مُطالب بأن يَحُوْلَ دون نزعات الشرّ فيه، كما تَحُوْلُ الرياضة العنيفة دون ترهُّل الجِسم[١]. فكان حريًّا بالإنسان إذن أن تتهذّب أخلاقه نسبيًّا في المدينة، وأن تَلحق قيمةُ الصدق هناك قيمةَ الأمانة، في مضمار ترقّي الإنسان وتأديبه. بيد أن ثَمَّةَ عوامل ظلّت تُقنع المؤلِّف بمثل مقياسه هذا، غير المنطقيّ ولا الإنسانيّ، الذي يفترض تحلّي المجتمع المدني بالأمانة مع اتصافه بالكذب، في آن! منها:

أ) رؤيته المادّية الآليّة، المبالغة في نصب ميزان الربح والخسارة وراء قِيَم الإنسان، مع الإعراض عن الجانب الإنسانيّ والتربويّ في منظومة القِيَم.

[١] انظر: م.ن، ٧٨.

ب) تفضيله الماضي على الراهن. ولا غرو فهو المتسائل:

وذَكَّرْتُ أَجيالِي بماضي عُهودِنا،

فَهَلْ ذَكَرُوها بَعْدَ لأْيٍ؟ وهل حَنُّوا؟[1]

ج) تفضيله المجتمع القروي على المجتمع المدني، فخطابه يشفّ عن حَنين طوباويّ إلى قِيَم المكان البسيط.

ما يُؤكِّد بجملته أنه كان يمرّ بطَورٍ ثقافيٍّ من التنازع بين الماضي والراهن، وعوالم المدنيّة والمجتمع الأوّليّ، مع قلق في الاختيار والتفضيل. ولقد تجلّت آثار مواقفه هذه من الزمان والمكان، تمجيدًا شِعريًّا للماضي وضيقًا بالراهن، في مثل قصيدته «**أبيس**»[2]- مستدعيًا تاريخ (مكّة) ومخايل

[1] **ديوان حمزة شحاتة، ١٧٥.**

[2] انظر: م.ن، ١٩٠- ١٩١، ١٩٧- ١٩٩.

الصحراء- أو قصيدته «**جُدَّة**»[1]، مدينته التي عاش فيها- كما يشكو- «**شبابٌ ما زَكَتْ غِرَاسُه**»، وأدعياء جبناء، مكانهم مرموق، هم صورةٌ عن (مجتمع المدينة)، كما أورد وصف قِيَمه في محاضرته:

لِيَ ماضٍ، لم أَنْسَهُ، فيكِ قد غَصَّ ... بشَجْوٍ، غُروبُهُ والشُّروقُ
كيفَ أُنْسِيْتِهِ، وضَيَّعْتِ ذِكرا ... هُ؟ وهل يُسْلِمُ الرَّفيقَ الرَّفيقُ
أَهُوَ الغَدرُ مِيْسَمُ الحُسْنِ في شَرْ ... عِكِ، والعَهدُ في هَواكِ عُقُوقُ؟
حَبَّذا أنتِ، لو وَفَيْتِ وأَجْمَلْـ ... ـتِ، ولم يُنْتَهَكْ لَدَيْكِ الصَّديقُ
فوفاءُ الحبيبِ أسمَى مَعاني الحُسـ ... ـنِ، والطُّهرُ بالجَمالِ خليقُ
لا تكوني خَوَّانةً يُمطَلُ الدَّيْـ ... ـنُ لديها، ولا يَفُوزُ السَّبُوقُ[2]

وهكذا تبدو المدينة لدى شحاتة وجهًا آخر للمرأة، الغادرِ حُسْنُها، العاقِّ هواها، الخائنِ وفاؤها، أشبه ما تكون بحيوان بقرنين، به مَسّ من طبيعة شيطان، لا تستحي، ولا

---

[1] م.ن، ٦٧- ٧٠.
[2] م.ن، ٦٩.

تَعَلَّقَ لها بـ«**الرجولة، عماد الخُلق الفاضل**»، ولكن تَعَلُّقها بـ«**شبابٍ ما زَكَتْ غِرَاسُه**»، أدعياء، جبناء.

- ٥ -

وختامًا، فإن (شحاتة)- وإنْ ظلّ يرى (الحياء) مفتاح المفاتيح في الفضائل- لم يقدِّم إلى القارئ في محاضرته تصوُّرًا تربويًّا، ذا منهج عمليّ وواقعيّ، وإنما اكتفى بالإشارة إلى مبدأ (الحُـرّيّة) في التربية، وأهميّة تكوين الشخصيّة المستقلّة، مع قيام القُدوة الصادقة[١]. وبالجملة فقد انتهى به المطاف إلى شِبْه إنشائيّات وَعْظِيَّة[٢]، لا تتفق ومقدّماته الوثوقيّة حول تاريخ التجربة الإنسانية. ولو أنه قد سلّم بضرورة قيام الحافز- مادِّيًّا أو معنويًّا- وراء السلوك البشري، ثُمَّ وَعَى

[١] انظر: شحاتة، **الرجولة عماد الخُلق الفاضل**، ١٠٦- ٢٠٠.

[٢] انظر: م.ن، ١٠١.

مبدأ النِّسبيّة في قيام الظواهر القيمية في المجتمعات، لا استقام له منطق القياس النظريّ، إنْ في أمور الدُّنيا أو الدِّين.

وعليه، فإن قيمة محاضرة (شحاتة) «**الرجولة عماد الخُلق الفاضل**» تكمن بالدرجة الأولى في:

١) ما تكشفه عن المرحلة التي ألقى فيها محاضرته، في شهر ذي الحِجَّة ١٣٥٩هـ= ١٩٣٩م، وعُمره إذ ذاك ثلاثون سنة[١]. تلك المرحلة الانتقالية: بين الشباب والرجولة. ومن هذا الجانب يمكن القول إن المحاضرة شاهدة على شخصية صاحبها وسِيرته الفكرية، في طورٍ دقيقٍ من أطور حياته.

٢) ما تكشفه المحاضرة عن المرحلة العامّة التي عايَشها المؤلِّف، (١٩٠٨/ ١٩١٠- ١٩٧٣)[٢].

---

١ انظر: ضياء، ١١، ١٣.

٢ التأريخ الأوّل لميلاد شحاتة يذكره (ضياء، ١٣)، على حين يَرِد التأريخ الآخر في (سيدو، أمين سليمان؛ محمَّد بن عبد الرزاق القشعمي، (٢٠٠١)، **موسوعة** ←

وهي مرحلةٌ انتقاليّةٌ قَلِقَةٌ على المستوى العربي والعالميّ، متجاذبة بين الروحانية والمادّية، وبين اليقين والشكّ، وبين المجتمع البسيط والمجتمع المدنيّ المعقّد، بمتطلّباته الجديدة وقِيَمه الحديثة. ومن هنا فإن مثل هذا العمل يُعَدّ شاهدًا على عصرٍ من التحوّلات الكُبرى في حياة الأُمّة والإنسانية، صاحبتْها انزياحاتُها في القِيَم والمفاهيم. حتى إن مَوْلِدَ الاهتمام الحقيقي ببحث القِيَم- بل استعمال مصطلح «القيمة Value»، مدرَكًا فلسفيًّا- لم يسبق ثلاثينيات القرن الماضي، إذ وُلِد في أحضان الفلسفة الوضعية في (فِـيَنّا، بالنمسا)، بعد الحرب العالمية الأولى[١].

الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (تراجم الكُتّاب)، (الرياض: المفردات)، ٩: ٥٢).

١ انظر: بيومي، محمَّد أحمد، (١٩٨١)، **علم اجتماع القِيَم**، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية)، ٤٥.

٣) من وُجهةٍ نقديّة أدبيّة، تُعَدّ محاضرة (شحاتة) شاهدًا نموذجيًّا على تنازع القِيَم بين تيارَي ذهنِ الشاعرِ ووجدانه. فالمؤلِّف- وإنْ تقمَّص البحثَ وحاول التعبيرَ عن القِيَم في خطابٍ تأمُّليٍّ نقديٍّ- قد ظلّ أمينًا على طبيعته الشِّعرية، يقع في غير قليل من التطابق بين خطابه الشِّعري وخطابه النثري، حسب تذبذبهما واتساقهما، رُغم ما يُفترض بين هذين الخطابَين من اختلافٍ نوعيّ.

الفصل الثاني

شِعْرِيَّةُ المكان

في تجربة الشاعر سلمان (مدينة عَرْعَر نموذجًا)

أصل هذا الفصل محاضرةٌ أُلقيت في:

(نادي الحدود الشماليَّة، بمدينة عَرْعَر)،

مساء الأربعاء ٩ ذي القعدة ١٤٣٠هـ= ٢٨ أكتوبر ٢٠٠٩م

شِعْرِيَّةُ المكان

في تجربة الشاعر سلمان (مدينة عَرْعَر نموذجًا)

١ – تقديم:

وُلد الشاعر سلمان بن محمَّد بن قاسم الحَكَمي الفَيْفي في جبال (فَيْفاء)[١]، بُقعة (الخَشْعَة)، جبل (آل بِلْحَكَم/ أبي الحَكَم): سنة ١٣٦٣هـ= ١٩٤٣م. حصل على شهادة الليسانس سنة ٨٩/ ١٣٩٠هـ من كليّة اللغة العربيّة في (الرِّياض). وعمل بالتدريس في (معهد الرِّياض العلميّ) سنة ١٣٩١هـ، ثم في (المعهد العلميّ في عَرْعَر)[٢]. واستمرّ معلِّمًا في معهد عَرْعَر العلميّ، ليشغل فيه بعد سنوات وظيفة

---

[١] فَيْفاء: منطقة جبليَّة، في جنوب المملكة العربيّة السعوديّة، شرقيّ مدينة جازان. تقطنها قبائل تعود في نَسَبها إلى: (خَولان بن عمرو بن الحاف بن قُضاعة).

[٢] عَرْعَر: مدينة على الحدود الشماليّة للمملكة العربيّة السعوديّة مع العراق.

وكيلٍ للمعهد، ثم مديرٍ للمعهد. تُوفي في الرياض، في شهر رمضان ١٤٢١هـ= ٢٠٠٠م.[١]

تبدو تجربة الشاعر، من حيث اللغة والأسلوب، تراوح بين الجزالة- إلى حدّ الإغراب في بعض الحالات- وميلٍ في بعض نصوصه إلى سهولة الأسلوب، إلى درجة الاقتراب من اللهجة الدارجة، كاستعماله صيغة «عيوني»، مثلًا، بدل «عينَيّ»، في قوله:

يا أسيلَ الخَـدِّ يا أَحْلَى وأَغْلَى مِنْ عيوني[٢]

أو قوله:

كُلَّمَا «دَقَّ» طَيَّرَ النَّوْمَ عَنِّيْ وإذا ما اسْتَرَاحَ نامَتْ عُيُوْني[٣]

---

[١] عن تفاصيل سيرته، (انظر: الفَيْفي، سلمان بن محمَّد بن قاسم الحَكَمي، (٢٠٠٧)، مرافئ الحُبّ، تح. عبدالله بن أحمد الفَيْفي (جازان: النادي الأدبي)، المقدّمة).

[٢] م.ن، ١٧٦.

[٣] م.ن، ٢٦٩.

فقد جَمَع «العينين» هنا لضرورة القافية، وجَرْيًا مع الاستعمال الدارج في العامّيّة. أو استعماله «مُتُون»، بدل «متنَين»، في قوله:

ثُمَّ لـَمَّتْ شَعْرَها المَسدُولَ مِنْ فَوْقِ المُـتُوْنِ[1]

ونحو هذه من الاستعمالات التي تجاري محكيَّ اللغة. هذا فضلًا عن استعمالاتٍ عامّيّة خالصة في بعض النصوص، يحاكي بها لغة الناس اليوميّة، كما في قصيدة «**رنين وأنين**»[2]، مثلًا.

وفي مجال الموسيقى الشِّعريّة، يُلحظ ثراء التنوّع الموسيقيّ لدى الشاعر. فلقد استخدم معظم البحور الشِّعريّة، ونَظَمَ على شتَّى القوافي، وزاوَج بينها ونوَّع. وكان بذوقه يُلبِس الوزن القديم خِفَّةً تُذهب عنه غُلواء الجَرْس،

[1] م.ن، ١٧٦.

[2] م.ن، ٢٦٩.

حتى إنه في استخدامه البحر المديد مثلًا- وهو من بحور استثقلها القدماء وتخفَّفوا منها- يستعمل منه محذوف العَروض والضرب مخبونها، في قصيدة «**لوحة من بلدي**»[1]، فيأتي وزنه في غاية العذوبة والانسياب.

أمَّا إذا تجاوزنا جانب العَروض من البناء الموسيقي، فسنقف على وَعْيِ الشاعر بما للغة الشِّعريّة من صنعةٍ خاصّة، وذلك من خلال احتفائه، غير المتكلّف، بموسيقى الشِّعر الداخليّة. وظاهرة الموسيقى الداخليّة لديه كانت تُضفي على شِعره غنائيّة عذبة، حتى في قصائد المناسبات، كقصيدة «**في رحاب الشَّمال**»[2]، على سبيل المثال. كما يمكن الإشارة إلى مثال آخر، في قصيدته تحت عنوان «**مواقف متوهجة**»[3]:

بَدَأَتْ تَسْـقُـطُ في الأَرْجَـاءِ أَوْرَاقُ الـخَـرِيْـفْ

---

[1] م.ن، ٧٢.

[2] م.ن، ٤٢.

[3] م.ن، ١٨٧- ١٨٨.

وتَـوَارَتْ رَوْعَـةُ النَّـضْـرَةِ في الوَادِيْ الرَّفِـيْـفْ
وذَوَى الغُصْنُ وماتَ العُـشْبُ والظِّـلُّ الوَرِيْفْ
واخْتَـفَـى الطَّـلُّ وجَـفَّ النَّـهْرُ أَفْـنَـاهُ النَّزِيْـفْ
وفَـحِيْـحٌ مِنْ هُبُـوْبِ الرِّيْـحِ يَغْتَـالُ الحَـفِيْـفْ
وصَـدَى بُـوْمٍ وغِـيْـلانٍ وأَشْـبـاحٌ تُـخِـيْــفْ
هَمَــهَـمَاتٌ أَحْدَثَتْ في قَلْبيَ القاسـيْ الوَجِـيْفْ
فاستحالَـتْ ذِكْرَياتُ الأَمْسِ كالطَّيْفِ الطَّرِيْفْ
وبقـايـا الحُـبِّ صارتْ غَـيْـمَـةً في يومِ صَيْـفْ
وغِنَـاءُ البُـلْـبُـلِ النَّاعِـمِ في الدَّوحِ الكَـثِـيْـفْ
كنَعِيْـقٍ مِنْ غُـرَابٍ صَاحَ بالصَّوْتِ العَـنِـيْـفْ

فواضح ما أدّاه صوت (الفاء) من وظيفة إيحائيّة لتصوير التغيُّر والتصوُّح، الذي جاء النص معبِّرًا عنه.

أمّا على صعيد الصورة الشِّعريَّة، فظلّ الشاعر أقرب إلى المحافظة على التقاليد الفنِّيَّة، ضِمن أنماطها الحديثة. حتى إنه في غَزَله قد يميل إلى وصف التجربة الواقعيَّة على نحوٍ مباشر. بل لقد عَبَّر في بعض نصوصه الشِّعريَّة- كما

وَرَدَ في مقابلةٍ معه[1]، عن موقفه النقديّ والثقافيّ الحادّ من التحديث في الشِّعر، حسب التيّارات المعاصرة. ولذلك لم يكن مُسْتَغْرَبًا أنْ لم يكتب قصيدةً تفعيليَّة قط. فقد بقيَ أمينًا لبيئته المعرفيَّة الأُولَى وانتمائه التراثيّ الخالص.

وقد جاءت الأغراض الشِّعريّة التي نَظَم الشاعر فيها من التنوُّع بحيث شملت: السياسيّ، والوطنيّ، والعاطفيّ، والاجتماعيّ، إلى غيرها من المجالات. ولا غرو، فشِعره نتاج أربعين سنة من الشِّعر، تقريبًا.[2] مع أني لا أشكّ في أن

---

[1] انظر: م.ن، ٣٢– ٣٣.

[2] يَدُلّ على هذا، مثلًا، عثوري مؤخَّرًا على قصيدة له، لم تكن لديَّ حين جمعتُ ديوانه، وهي تحت عنوان «أهلًا وسهلًا»، نُشرتْ (الأحد ٢٠ ذي الحجَّة ١٣٩٣هـ= ١٣ يناير ١٩٧٤م، في العدد ٨٠١ من جريدة «الجزيرة»، ص٤)، وأُعيد نشرها (الجمعة ٩ ربيع الأول ١٤٣٠هـ= ٦ مارس ٢٠٠٩م، العدد ١٣٣٠٨، ص٤٠)، فيما تعيد الجريدة نشره من أعدادها القديمة في صفحة «زمان الجزيرة»، ومطلعها:

أهلًا حَلَلْتُمْ ضُيوفَ المَجْدِ والشِّيَمِ　　سَهْلًا وَطِئْتُمْ ضُيُوْفَ العِزِّ والشَّمَمِ

←

الشاعر قد ضيَّع من نتاجه ما يُعادل ما أَبْقَى، وربما أكثر؛ إذ لم يكن مهتمًّا بجمع شِعره في ديوان.

٢- شِعريَّة المكان، (مدينة عَرْعَر نموذجًا):

للمكان حضوره الفِطريّ في بنية المخيِّلة الإنسانيّة، حتى لقد ذهب (جاستون باشلار)[1] إلى أن «**الأماكن التي مارسنا فيها**

وقيل في مناسبتها إنه «لَمَّا تفضَّل حضرة صاحب السموّ الملكيّ الأمير سلطان بن عبدالعزيز، وزير الدفاع والطيران المفتّش العام للقوات المسلّحة، بزيارة فضيلة رئيس محاكم الحدود الشماليّة الشيخ أحمد بن علي العمري، أثناء زيارته لمنطقة عَرْعَر، قال الأستاذ سلمان بن محمَّد الفَيْفي، المدرس بمعهد عَرْعَر العلميّ، هذه القصيدة، وألقاها في بيت فضيلته ترحيبًا بسموه الكريم في هذه المناسبة الكريمة.» صحيح أن هذه القصيدة ما هي إلَّا قصيدته «سُلطان والجيش»، الواردة في مجموعته التي قمت بنشرها، (انظر: **مرافئ الحُبّ**، ٢١٩)، لكن الشاعر قد عدّل في القصيدة كثيرًا، ولم يكن ذلك الأصل القديم بين يديَّ حين قمتُ بجمع القصائد.

[1] كتاب باشلار بالفرنسيّة هو: Bachelard, Gaston, (1957), **La Poétique de l éspace**, (Paris: Ed Puf)، والنص مقتبس من ترجمته إلى العربيّة: **جماليّات المكان**، تر. غالب هلسا (بغداد: دار الحريّة)، (١٩٨٠)، ٤٤.

أحلام اليقظة تُعيد تكوين نفسها في حُلم يقظة جديد.» وهذا يعني أن ذاكرة الأماكن تَظلّ تتشكَّل وتشكِّل نفسيَّاتنا وخيالاتنا مدى الحياة.

ولئن كانت نظريّة (باشلار) في «**شِعريَّة الفضاء المكانيّ**»- التي تأتي في سياق النقد الوقائعيّ Phenomenological) Criticism(‏[1]- تَصْدُق على علاقة الإنسان بالمكان بعامَّة، من

[1] تُرجم المصطلح في العربيّة إلى (النقد الظاهراتيّ)، جمع ظاهرة، وأجد هذا المصطلح ملبِسًا، موهِمًا. وPhenomenon تعني: حقيقة، أو حادثة، أو صورة تَلفِت الانتباه وتجذِب الاهتمام، وبالجُملة: واقعة ما مؤثِّرة. ولذا أرى الأقرب إلى دلالة المصطلح في الحِسّ العربيّ أن يقابَل بـ: «النقد الوقائعيّ»، جمع: واقعة؛ لأن هذه المفردة أدلّ على التفاعل بين الذات ومحيطها وأحداث ذلك المحيط، فيما كلمة «ظاهرة» يتركّز إيحاؤها على جانب صوريّ من الرؤية، أو على حيِّز اجتماعيّ من النظر. ويعني النقد الوقائعيّ: ذلك النقد الذي يَسْبُرُ وَعْيَ الذات المبدعة بحراك العالم من حولها، من أشياء وأحداث. (وانظر في هذا مثلًا، الرويلي، ميجان؛ سعد البازعي، (١٩٩٥)، **دليل الناقد الأدبي**، (الرياض: العبيكان)، ١٤٩- ١٥٢).

حيث إن العلاقة بالمكان تنشأ بالضرورة وتنمو لدى الناس كافَّة، فإنها لتتجلَّى في الأدب على نحوٍ خاصٍّ بوصفه رسول الذاكرة والنفس والمخيِّلة.

ولقد كانت مخيِّلة المكان مَنْجَمًا صاحَبَ مخيِّلة الشاعر العربي دائمًا، بطبيعة الفضاء الصحراويّ أو الريفيّ الشاسع اللذين يضطرب فيهما، واضطراره إلى الترحُّل المستمرّ من مكانٍ إلى آخر، وذاك ما تجلَّى قديمًا لدى شعراء العربيّة، في الوقوف على الأطلال وبكائها، وفي وصف الصحراء، والطبيعة بعامَّة. على أنه يلفت النظرَ في الشِّعر الحديث، على وجه الخصوص، استثمارُ عناصر المكان في كثافةٍ من التوظيف الواعي، بوصف تلك العناصر معادِلات تعبيريَّة عن لحظات شِعريَّة، تأخذ موقعها من جغرافيّة النصّ.

وقد كانت للأماكن مكانتها الملحوظة في معجم شاعرنا، بدءًا من عنوان مجموعته «**مرافئ الحُبّ**»- وهو في الأصل عنوان إحدى قصائده- واستشفافًا من عنوانات

قصائده، ذات الدلالة في هذا السياق. وكان الشاعر ينتقي تلك العنوانات معبِّرةً عن موضوعات القصائد، من مثل: «**في رِحاب الشَّمال**»، «**مِنْ عَبَقِ الشَّمال**»، «**ما هكذا كنتِ يا بغـداد**»، «**لوحةٌ من بلدي**»، «**معالم النهضة المباركة**»، «**صرحٌ على صدر السماء**»، «**معهد الخَشْعَة**»، «**عَرْعَر والقـدَر**»، «**على شاطئ الأخطار**»، «**قَصْر مُشْرِف**»، «**السؤال والارتحال**»، «**إيحاءٌ من خَيْرَان**»، «**خازن الماء**»، «**بُدَيْنَة والثُّمامة**»، «**مسجد القُدس**»، «**فَيْفاءُ متَّكأ النجوم**»، «**بلادٌ تحضن الشمس**»، «**جَدبٌ وسراب**»، «**ظهران الجنوب**»، «**بيروت**»، «**نشيدٌ في شِفاه الكون**». وتجدر الإشارة هنا إلى أن عنوان النصّ في الدراسات النقديّة الحديثة يُعَدّ ممّا يسمّى بـ«النصوص الموازية»؛ من حيث هو أوّل علامة على طريق التلقّي، ومفتاحًا سِيْمَوِيًّا يختزل بنية النصّ وكُنهه في كلمةٍ أو بِضع كلمات. ولذا سَلَكَه (جيرار جينيت G Rard Genette) في كتابه «**عتبات**» ضمن مفهومه عن «النصّ الحاشية». ومن ثَمَّ

تبلور في الدراسات النقديّة الحديثة ما بات يُعرف بـ«عِلْم العَنْوَنَة».[١] فلعمليّة العنونة، إذن، تلك الدِّلالة الجوهريّة على سائر العمل. وعليه، فإن بإمكان الدارس أن يستنتج من مؤشِّرات العنونة في قصائد الشاعر أنه كان مسكونًا بالمكان، وكأنما المكان هو أذان الشِّعر الأوَّل في نفسه.

فإذا تركَّز النظر على (مدينة عَرْعَر) نموذجًا، ألفينا الشاعر قد تجسَّدت لديه المدينة فتاةً، ذات «حشا»، كما في قصيدته «**في رِحاب الشَّمال**»، غانيةً، تفوح عطرًا، وتُغنِّي أندى الألحان:

في حَشا عَـرْعَـرٍ تَحُـلُّونَ أهـلًا

رَحَّبَ السَّهْلُ والرُّبَى والفَضَاءُ

[١] انظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، **حداثة النصّ الشِّعريّ في المملكة العربيَّة السعوديَّة (قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ)**، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٥- ٠٠٠.

فاحَ منها القَيْصُومُ والشِّيْحُ لمَّا

جاءَها الحَظُّ والمُنَـى والرَّجـاءُ

رَدَّدَتْ مِنْ نَدَى التَّرَنُّـمِ لَـحْـنًا

حَمْدَلَتْ حِـيْنَ رامَـها العُلَمـاءُ[1]

وهو لا يستحضر المكان اسمًا مُؤنسَنًا، أنثويًّا، بحشاه، وسهلِه، ورُباه، وفضائه، فحسب، ولكنه يشفع ذلك أيضًا بما يناسب ذلك من رائحة الجسد الجماليّ، الذي استثاره فيه اسمُ «عَرْعَر»، محتفلًا بعُرس ذلك الجسد، إذ يفوح منه القيصوم والشِّيح. والقيصوم، كما جاء في معاجم اللغة، وكما يعرفه الناس: ما طال من العشب، وهو من نبات السهول، كما عبَّر الشاعر عن مكانِهِ من الطبيعة في البيت الأوَّل بـ«السَّهْل». وقد وصفه (أبو حنيفة الدينوريّ) بقوله: القَيْصُوْم من الذُّكور ومن الأَمْرار، وهو طيِّب الرائحة من رَياحين البَرّ،

[1] الفَيْفي، سلمان، مرافئ الحُبّ، ٤٢.

وورقه هَدَب، وله نَوْرَةٌ صفراء، وهي تَنْهَض على ساق وتطول[١]. والشِّيح كذلك، نبات سهليّ، وهو من الأمرار، له رائحةٌ طيِّبة وطعمٌ مُرٌّ، وهو مرعًى للخيل والنَّعَم، ومنابته القيعان والرياض.[٢] على أن الرُّبَى منابتُ للشِّيح كذلك، كما يعرف الشاعر من موطنه في جبال (فَيْفاء). ولقد قالت العربُ لمن خلُصتْ بدويَّته: فلانٌ يَمْضَغُ الشِّيْحَ والقَيْصُوْم.[٣]

ثم يُردف الشاعر عطر العروس بمحفل الترنُّم والغناء. وهكذا يتبدَّى ما يستثيره المكان من جماليّات في شِعر شاعرنا، تشمل الإنسان، والأرض، والنبت، وتُزاوِج

---

[١] يُنظر: ابن منظور، (قصم)؛ الدينَوري، أبو حنيفة أحمد بن داوُد، (١٩٧٤)، **كتاب النبات** (الجزء الثالث والنصف الأوَّل من الجزء الخامس)، تح. برنهارد لفين (فيسبادن- ألمانيا: فرانز شتاينر)، ٢٠٥.

[٢] انظر: ابن سيده، (١٩٧١)، **المحكم والمحيط الأعظم**، تح. إبراهيم الإبياري، (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي)، (شيح).

[٣] انظر: الزمخشري، (١٩٨٢)، **أساس البلاغة**، تح. عبدالرحيم محمود (بيروت: دار المعرفة)، (قصم).

بين الروح والجسد، وتخاطب صورُها حواسَّ التلقِّي المتعدِّدة، من: بَصَرٍ، وشَمٍّ، وسمع.

وهو جمالٌ في المكان وفي الطبيعة، ولكنّ مردَّه إلى جمال الإنسان؛ من حيث إن الإنسان هو مصدر الجمال، فهو مَن بإمكانه أن يُضفي على المكان جمالًا أو قُبحًا. وهذه الفكرة هي فحوى ما قال به الفيلسوف الألماني (إدموند هوسرل Hussrel، -١٩٣٨)، مؤسِّس المدرسة الفينومينولوجيَّة/ الوقائعيَّة في النقد، حينما طرح نظريَّته في أوائل القرن العشرين القائلة: إن المعرفة الحقيقيَّة بالعالم لا تتأتَّى بتحليل الأشياء، كما هي خارج الذات (نومينا Noumena)، وإنما بتحليل الذات ذاتها في تعرُّفها بالعالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحوَّلت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena)؛ ذلك أن الوعي لا يستقلّ، وإنما هو «وعيٌ

بشيءٍ ما».[١] وهو ما لعلّ الشاعر (إيليا أبا ماضي) حاول التعبير عنه شِعريًّا من قصيدته «**فلسفة الحياة**»[٢]، بقوله:

والذي نفسُه بغير جَمالٍ

لا يرى في الوجودِ شيئًا جميلا

... ...

أيهذا الشاكي وما بكَ داءٌ

كُنْ جميلًا ، تَرَ الوجودَ جَميلا!

وكما أن قِيَم الأشياء الجماليَّة لا تكمن في الأشياء ذاتها بل في تفاعل الإنسان بها ومعها، فإن ذلك التفاعل لا يتولَّد عن فراغٍ من التفاعل الإنسانيّ الإنسانيّ؛ لأن المكان إنما يكتسب جمالًا في نفوسنا لجمال أُناسٍ فيه نُحِبُّهم، أو لذكرى

[١] انظر: الرويلي، ميجان، ١٤٩.

[٢] (د.ت)، **ديوان أبي ماضي**، (بيروت: دار العودة)، ٦٠٤، ٦٠٦.

عشناها فيه، أو إحساسٍ إنسانيٍّ ابتعثه فينا. وهو ما أدركه (مجنون ليلى)[1] في قوله:

وما حُبُّ الدِّيارِ شَغَفنَ قَلبي   ولكن حُبُّ مَن سَكَنَ الدِّيارا

تلك الجدليّة الجماليّة المتعلّقة بالمكان هي ما نجده في قصيدة شاعرنا، وقد صوَّر عَرْعَر غانيةً فاتنةً، وعروسًا تزيَّنت في استقبال فارسها، إلّا أنه خَشِيَ أن قد يُقال فيها ما لا يرضاه آتيها، كالقول ببَرْد طقسها: «**برد الشَّمال**». فجعل يصوِّر البَرْدَ فيها دِفئًا؛ بدفء المشاعر في أهلها، على قاعدة ما تقدَّم القول فيه من أسرار الشعور بالجمال، حين تُغيِّر الطبيعةُ طبيعتها، فتقلب أجواءها كلَّها جمالًا وحُبًّا، أو بالأحرى يصبح إحساسنا نحن بها كذلك:

---

[1] (١٩٩٤)، **ديوان مجنون ليلى**، شرح: يوسف فرحات (بيروت: دار الكتاب العربي)، ١١٣.

لا تخافوا بَرْدَ الشَّمالِ ، ففيهـا
يُوْجَدُ الدِّفْءُ والنَّدَى والصَّفاءُ!
أو تقولوا: «بَعِيْدَةٌ» ، لا بَعِيْدٌ
عندنـا اليومَ والطريقُ السَّمـاءُ!

ويحكي الشاعر، في قصيدةٍ أخرى بعنوان «**من عَبَق الشَّمال**»[1]، بداية تعلُّقه بتلك المعشوقة المدينة. إلَّا أنه قبل ذلك يصوِّرها وقد استحالت عن طبيعتها إلى طبيعة أخرى. وتلك جماليَّات المكان حين تُنتج جماليَّات الشِّعر في النفس والمخيِّلة. إنها غانيةٌ من النساء تارة:

وفـينانـة فيهـا السَّنَـى مُتَـأَلِّـقٌ
يَمُدُّ شُعاعَ اليُمْنِ في الأُفُـقِ الرَّحْـبِ
على جِيْدِها عِقْـدُ الوَفـاءِ مُرَصَّعٌ
بواسِـطَـةٍ لمَّاعةٍ صَـنـعَـةِ الـرَّبِّ

[1] الفَيْفي، سلمان، مرافئ الحُبّ، ٥٤- ٥٦.

ثم تتحوَّل إلى سفينة، ويتحوَّل محيطها من الرِّمال إلى محيطٍ من الماء:

نَمَتْ في مُحيطِ الرَّمْلِ مَدَّتْ شِراعَها
يُبـاري هُبُوْبَ الرِّيْحِ بالخَيْرِ والخِصْبِ
يَشُـقُّ بهـا رُبَّانُهـا الـمَـوْجَ رافعـًا
شِعارَ الوَفـا والودِّ والـذَّوْدِ والحَـدْبِ

وهكذا يُخلِّق الإحساسُ بالمكان معادلاته الموضوعيَّة وبناءه الشِّعري الموازي. وما أن يقول «**نَمَتْ في مُحيطِ الرَّمل**»، حتى تقفز به مفردة «**مُحيط الرَّمل**» إلى الصورة الأخرى: «سفينة ذات رُبَّان يَشُقُّ بها الموجَ في مُحيط البحر». إنها إملاءات المكوِّنات المكانيَّة: (محيط، رمل، ريح، سفينة صحراء)، متضافرةً مع نظائرها اللغويَّة وتداعياتها الدِّلاليَّة، ما يقفز بمخيِّلة الشاعر من صورةٍ إلى صورة، ومن طبيعةٍ إلى طبيعة نقيضة. وتلك هي بوتقة التفاعل في الكيمياء الشِّعريَّة: إحساسٌ بالعالم الخارجي منعكسًا على العالم

الداخلي، ولغةٌ تأخذ الجَناح الشِّعري بإيحاءاتها وإيماءاتها. والشاعر هو ذلك الكيميائيُّ الماهر في تجهيز المَقادير، وإلَّا ظلَّ إحساسه صامتًا دون تعبير، أو أغرته اللغة بمفاتنها فاحترق بها، إغراءَ الضوء للفراشة.

ومرَّة أخرى، تقول لنا القصيدة: إنما جَمال المكان جَمال الإنسان؛ فهو منبع الجَمال ومصبُّه:

تُـموسِـقُ أزهـارَ الرَّبـيعِ قصـائدًا
وتُوْقِدُ جَـمْرَ الطِّيْـبِ بالمَنْـدَل الرَّطْبِ
وتَـنْسُجُ مِنْ عَـزْمِ الرِّجالِ سَـوابغًا
وتَـغْـزِلُ أفـوافًـا مُـذَهَّـبَـةَ الهُـدْبِ
فَـتَـنْـداحُ أصـداغُ الرِّمالِ حضارةً
ويَنْثَالُ أَغْلَـى التِّبْرِ مِنْ مَنْجَـمِ التُّـرْبِ
تُسَـبِّـحُ مِـنْ أفـراحِهـا اللهَ رَبَّـهـا
وقد دَفَنَتْ أتراحَهـا أَعْصُـرَ الجَـدْبِ

حَماها مِنَ التَّعْوِيْقِ في سَيْرِها الذي

حَمَى يُوْسُفَ الصِّدِّيقَ في وَحْشَةِ الجُبِّ

وظاهرة الأنسنة للمكان لافتة في ديوان الشاعر. وتأتي مؤكِّدة أن المكان في شِعره ليس وصفًا خارجيًّا، أو نقلًا لألوان الطبيعة وأشكالها، وإنما هو تفاعلٌ حيٌّ، يستبطن الشاعرُ المكانَ فيه، فيضطرّ إلى تحويله إلى إنسانٍ؛ كيما يتسنَّى له معه الحِوار والمباثَّة. وفي مثل هذه الحال لا تغدو مثل هذه القراءة في شِعره قراءة لصورة المكان في شِعر، وإنما لصورة المكان في نفس شاعر، أو بالأحرى صورة شاعرٍ من خلال مكانٍ، بما شكَّله من وعيه وما أملاه عليه من رؤيةٍ شِعريَّة.

ويأتي الشاعر- من القصيدة نفسها- إلى حكاية التقائه بمدينة (عَرْعَر)، أو بلدة عَرْعَر، إذ لم تكن فيها من مقوِّمات المدينيَّة إذ ذاك ما تصحّ عليه هذه التسمية (مدينة):

وليْ في بِداياتِيْ وفيها حكايةٌ

أُمَتِّعُ نفسيْ مِنْ تباريحِها دَأْبِي

فما إِنْ بَدَا لِيْ رَسْمُها، قُلْتُ: بُعْدُها
كبيرٌ، وبِـيْ منها كثيـرٌ مِنَ الرُّعْـبِ
ووجَّهْتُ بِاسْمِ اللهِ رَكْبِيْ تجاهَـهـا
وأَسْأَلُ نفسيْ: أينَ مُتَّجِـهٌ رَكْبِـي؟!
ومَنْ كان يَهْدِيْنِي لأَكنافِ عَرْعَرٍ؟!
وكُـنْتُ على بيدائهـا تـائـهَ الـدَّرْبِ
ولكنْ، وفي وَقْـتٍ قَصيرٍ، أَلِفْتُهـا
وأَصْبَحْتُ أَدْعُوْهَـا بِمُتَّكَـإِ الجَنْـبِ
رَبِيْبٌ لها بِضْعًا وعِشريـنَ حِجَّـةً
أَهِيْمُ بها عَصْمَـاءَ مَعْشُوْقَـةَ القَلْـبِ
ولا عَجَبٌ أَنـِّي تَوَطَّنْتُ ظَهْرَهـا
تَأَلَّـفْـتُهـا جِـدًّا فـأَصْفَيْتُـها حُـبِّـي

إنها تلك الأُنثى الأَعرابيَّة، أو الظبية العصماء، التي فَتنتْ شاعرَ الرِّيف والجبال، فِتنةَ الثقافة، والتراث، والمكان في آن. فلقد كان عِشقُ الشاعرِ عَرْعَرَ- في جانبٍ منه- عِشقًا

للصورة الأدبيَّة عن الصحراء والعرب، منذ الشِّعر الجاهليّ، وذلك ميدانه الثقافيّ والتخصُّصيّ. ولكنَّ عِشْقًا آخر- إلى جانب ذلك- للمكان نفسه وأهله، بما يمنحانه من شعورٍ بفضاء رُوحيٍّ رحبٍ، ودماثة حياةٍ وخُلُق. فكان الشاعر يُحِبُّ (عَرْعَر) حقًّا، وليس ما يعبِّر عنه في قصائده من دواعي التعبير الشِّعريّ فقط، أو مراعاةً لمقتضى المناسبة الشِّعريَّة. ولذلك أفرد للتغنِّي بهذه المدينة قِسطًا من شِعره، ما كانت تستدعي التفصيل فيه موضوعاتُ القصائد بالضرورة، لولا أن المكان كان قد بات من محرِّكات الجمال في نفس الشّاعر لدى إنشائه النصّ.

ثم نقرأ من القصيدة:

وعَـرْعَـرُ فـي البـيـداءِ غَـرَّاءُ حُــرَّةٌ
تَشُــقُّ الـمَدَى بالعَزْمِ في المَرْكَبِ الصَّعْبِ
تُـشَمِّـرُ مِـنْ مِـضْمـارِهـا يَـعْـرُبِـيَّــةً
مُـحَـجَّـلَــةً مَــوَّارَةً فَــذَّةَ الـوَثْـــبِ

بَنَــتْ مِـنْ حُـبَـيْـباتِ الرِّمـالِ مـآثِـرًا
على صَدْرِها تَـخْـتالُ راسِخَـةَ الكَـعْبِ
حَلَـتْ مِنْ سُمُـوْطِ العاشـقينَ قـلائـدًا
على جِـيْـدِها تَسْبِـيْ اللَّبـيـبَ وقد تُصْبي
وفي شَمسِها ظِـلٌّ وفـي بَـرْدِهـا دَفـًا
وفي رَوضِهـا الأنسـامُ تُغْـنيْ عن الطِّـبِّ
ويَسألُـنيْ قَومـيْ لـمـاذا عَـشِقْـتَـهـا
فـقُـلْـتُ: لهـا سِـرٌّ معَ المُدْنَـفِ الصَّـبِّ
فقالوا : وهل فـيهـا منَ الحُسْنِ مَطْمَـعٌ
فقُلْتُ: أَرَى فيهـا سَنَى الشَّرْقِ والغَـرْبِ
على خَدِّها قُـبْـلاتُ عِشْـقٍ سَـكَـبْـتُهـا
وكَـحَّـلْـتُ مِـنْ ذَرَّاتِهـا طُـرَّةَ الهُـدْبِ
وإنْ غِبْتُ عنها ضَجَّ بيْ الشَّوْقُ والهَوَى
إذا كُـنْـتُ مَدفُـوعًا إليهـا فمـا ذَنْـبِـي؟!

وربِّـكَ إنْ جـادَ الرَّبِـيْعُ تَـزَيَّـنَـتْ
بـأَزهـارِهـا الـعَـذراءِ فَـتَّـانَـةً تَـسْبِـي
وليس بَعَـيدًا أنْ تَكُـوْنَ رِحَـابُـهـا
ظِـلالًا ونَلْـهُـوْ في حـدائـقِـها الغُـلْـبِ

وهكذا، فما وقفنا عليه في صورةٍ سابقةٍ يتردَّد نمطه هاهنا؛ فمدينة (عَرْعَر) هي المعشوقة، الغرَّاء، الحُرَّة. وإذا كانت قد بَدَت للشاعر سفينةً تَشُقُّ مَوج محيطها في الصورة السابقة، فإنها هنا، في صورةٍ بديلةٍ، شبيهةُ فَرَسٍ يعربيَّة مشمِّرة في مضمارها، موَّارة بالجمال والحُلَى. أمَّا الطبيعة، فلا معنى لها إلَّا بمقدار ما يمنحها الحُبُّ من المعاني، فالشمس قد تُضحي بالحُبِّ ظِلًّا، والبَرْدُ قد يمسي دِفئًا، والهجير رَوْضًا من الأنسام تُغني من الطِّبّ. إنه سِرّ المكان الذي يُدير عليه الشاعر حِواره مع قومه حين يسألونه عن سِرّ ذلك العِشق، ولا سيما من شاعرٍ وُلِدَ بين جمال الطبيعة منذ الطفولة، فإذا هو يُؤْثِرُ بلدةً صحراويَّة كعَرْعَر على بلدةٍ غَنَّاء

كـ(فَيْفاء). وتلك مذاهب العِشق، التي تحدَّث عنها (مجنون ليلى) في «حُبِّ الدِّيار»، ومذاهب الشِّعر حين يبوح بما فعله المكانُ/ الإنسانُ بالإنسان. ولقد كان حُبّ الشاعر (عَرْعَرَ) صادقًا، لم تحمله عليه الضرورةُ، اللهم إلَّا في بداية الأمر، ولم يكن الإِلْف وحده ما طوَّع ذاته لتقمُّصه، بل هي حاجاتٌ نفسيَّة وروحيَّة؛ ذلك أن للأمكنة أسرارها، كما للناس. وشاعرنا كان في سيرته وفي شِعره يَضِجُّ بحُبّ عَرْعَر، وظلّ يحِنّ إليها طيلة عمره. إنه الحُبّ القَدَر، كما تجسَّد في قصيدةٍ له عنوانها «**عَرْعَر والقَدَر**»[1]، يحكي فيها تاريخ عَرْعَر، كما عاصرها:

كانتْ أبياتًا مِنَ الشَّعَرِ ... تحتَ أمواجٍ مِنَ الغَبَرِ
فَوْقَ سَطْحِ القَفْرِ نائمةً ... فَوْقَ صَدْرِ الرَّمْلِ والكَدَرِ

---

[1] م.ن، ١١١- ١١٤.

في تُخُوْمِ الأرضِ جاثِمَةً ... في عُبُوْسِ اللَّيْلِ والضَّجَرِ
في لَهَيْبِ الصَّيْفِ- مُتَّقِدًا- ... تَنْفُثُ الأرواحَ مِنْ سَقَرِ
والجَمادِ القرِّ- مُنْعَقِدًا- ... زَمْهَرِيْرٌ بالغُ الأَثَرِ
جاهَدَتْ والخَوْفُ يَسْكُنُها ... وانْبَرَتْ في مَوْعِدِ القَدَرِ
وإذا الأَهْوالُ ذاهِبَةٌ ... وإذا الأَرْزَاءُ في خَوَرِ
مَنْ رآها بَعْدَ ما بَلَغَتْ ... دُرَّةً مِنْ أَنْفَسِ الدُّرَرِ
لم يُصَدِّقْ أَنَّها بُنِيَتْ ... فَوْقَ هامِ الرِّيْحِ والعَفَرِ
دِيْرَةٌ طابَتْ لِقَاطِنِها ... مِنْ بَنِيْ قَحْطانَ أو مُضَرِ
أَظْهَرَ الوَادِيْ مَفَاتِنَهُ ... تَاهَ بالإِسْكَانِ والجُسُرِ

** ... **

عَرْعَرَ البَيْدَاءَ يا بَلَدًا ... أَصْبَحَتْ مِنْ أَنْصَعِ الغُرَرِ
عَرْعَرٌ سَارَتْ على عَجَلٍ ... في ثِيَابِ الدَّلِّ والخَفَرِ
دِيْرَةٌ جَاشَتْ بِنَهْضَتِها ... زَمْجَرَتْ بِالمَدِّ لا الجَزرِ
سُوْقُها فاضَتْ مَوارِدُهُ ... بِنَمِيْرِ الوِرْدِ والصَّدَرِ

** ... **

قـادَهـا شِـبْـلٌ مِنَ الجَلَـوِيْ   مُـسْـتَـنِـيْرُ الرَّأْيِ والبَـصَـرِ
حـاسِـمٌ فـي كُـلِّ نـائِـبَـةٍ   مِثْـلُ حَـدِّ الصَّـارِمِ الذَّكَـرِ
جـاءَهـا واللَّيْـلُ مُعْتَـكِـرٌ   فانْتَشَتْ جَذْلَـى بِمُنْـتَـظَـرِ
مِثْلَ أُمٍّ «زَغْـرَدَتْ» فَـرَحًا   بِـوَلِيْـدٍ عَـادَ مِـنْ سَـفَـرِ
هَـلَّـلَـتْ واللـهُ أَنْـقَـذَهـا   مِنْ حَياةِ البُـؤْسِ والخَـطَـرِ
والـرِّمَـالُ الحُمْـرُ أَبْـدَلَـهـا   جَـنَّـةً للبَـدْوِ والحَـضَــرِ

** **

يا عَـرُوسًا قد فُـتِـنْـتُ بِها   زَهْرَةَ الرَّيْعَانِ مِـنْ عُمُـري
أَصْبَحَـتْ عَـذْرَاءَ ساهِـرَةً   في لَـذِيْـذِ اللَّهْـوِ والسَّـمَـرِ
غـادةً أَرْخَـتْ ذوائِـبَـهـا   فَـوْقَ تَـاجِ النَّجْـمِ والقَمَـرِ
حُـرَّةً غَـيْـدَاءَ غَـانِـيَـةً   تَزْدَهِـيْ بالحَـاضِـرِ النَّضِـرِ
تَـسْـحَـبُ الأَذْيَـالَ رافِـلَـةً   في الأَمَـانِ الوَارِفِ الخَضِـرِ
سَـابَقَتْ أَتْرَابَـهـا وسَمَـتْ   للعُـلا، للمَجْـدِ، للظَّفَـرِ
عَـطَّـرَتْ أَرْدَانَ رَائِـدِهـا   مِنْ عَـبِيْرِ الشِّـيْحِ والزَّهَـرِ
ضَـاعَ مِـنْ أَفْوَافِـهـا عَـبَـقٌ   مِنْ نَسِيْمِ الرَّوْضِ في السَّحَرِ

يَتَغَنَّى وانْتَشَى طَرَبًا   في رُباها صَادِحُ الشَّجَرِ
يُبْدِعُ الأَلْحَانَ ساحِرَةً   مِثْلَ صَوْتٍ سَالَ مِنْ وَتَرِ

** **

كَمْ حَدَانِيْ الشَّوْقُ مُسْتَعِرًا   للرِّيَاضِ الخُضْرِ للمَطَرِ
أَرْتَوِيْ مِنْ عَذْبِهَا وكذا   أَجْتَنِيْ مِنْ يانِعِ الثَّمَرِ

** **

عَرْعَرُ الجَرْدَاءُ قد لَبِسَتْ   مِنْ بَدِيْعِ الخَزِّ والوَبَرِ
اهْتِفِيْ شَتَّانَ، يا بَلَدي،   بَيْنَ رَأْيِ العَيْنِ والخَبَرِ

إنها رحلة روح في مكان، ألهمتْ صاحبَها قِسطًا من ديوانه الشِّعري، وجُملةً من المعاني والصور. تؤكِّد أن المكان هو الإنسان. ولعلّ ما أغرى الشاعرَ بحُبّ عَرْعَر أكثر أنها وافقتْ شخصيَّته، ببساطة تلك الشخصيَّة، ونزوعها إلى الحُرِّيَّة، والمجتمع الفِطريّ، المفتوح نِسبيًّا على مشارف أخرى. إنها تُشبهه، أكثر حتى من بلدته الأُمّ: (فَيْفاء). فهو

كما وصفه الشاعر (صغيِّر بن غريب بن عبدالله)- في قصيدة بعنوان «**سلمان**»[١]، ألقاها في حفل ثقافي أقامه نادي بَدَنَة (عَرْعَر)، لتكريمه، في رمضان ١٤١٢هـ- إذ قال:

إِيْهِ سلمانُ لستَ مِن زُمْرَةِ الغَرْبِ،
بَــرِيْءٌ مِـن عـالَـمِ الأَثْـريـاءِ
أنـتَ مِن عـالَـمٍ يُـؤَرِّقُـهُ الجُـرْحُ
ويَـسْـمُـوْ بِـرُوْحِـهِ للـنَّـقـاءِ
شاعـرَ الـمَجْـدِ لم نُكَـرِّمْكَ نحنُ
أنتَ كَرَّمْـتَـنا بِطِـيْـبِ اللِّـقـاءِ!

---

[١] م.ن، ٢٤.

الفصل الثالث

قصيدة النَّثْرِيْلَة

قراءة في البنية الإيقاعيَّة لنماذج من شِعر (النثر- تفعيلة)

أصل هذا الفصل بحثٌ محكَّمٌ منشورٌ في:

(ع٢، م٧، «مجلَّة عجمان للدراسات والبحوث»،

(جائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم)،

الإمارات العربيَّة المتَّحدة، ١٤٢٩هـ= ٢٠٠٨م، ص ص٤٢- ٥٩)

[وكان أوّل طرح لهذا الموضوع في (خيمة النابغة الذبياني)، بسوق عكاظ،

الموسم الأوّل، مساء الثلاثاء ١ شعبان ١٤٢٨هـ= ١٤ أغسطس ٢٠٠٧م]

قصيدة النَّثْرِيْلَة

قراءة في البنية الإيقاعيّـة لنماذج من شِعر (النثر- تفعيلة)

منطلَق:

لقد كانت رؤية (سوزان برنار)[1] في قصيدة النثر تنطوي على فكرة التعايش النوعيّ بينها وقصيدة الشِّعْر، بخلاف ما يُشاع من أرباب قصيدة النثر في مشهدنا الشِّعريّ العربي غالبًا من رهان على أن قصيدة النثر شكلٌ شِعريّ يَجُبّ ما قبله. بل إن برنار[2] لتَخْلُص- في آخر سطرٍ من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديدٍ للشكل الشِّعريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاجٍ ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره. كما

---

[1] انظر: (١٩٩٣)، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، تر. زهير مجيد مغامس؛ مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ٢٧٧- ٢٧٨ مثلًا.

[2] انظر: م.ن، ٢٨٨.

تؤكِّد (برنار)[1] أن قصيدة النثر: «نثرٌ»، لا «شِعر»، وأنها «**تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعر**».

وفي التجربة النصوصيّة العربيّة الحديثة سمَّى (جورجي زيدان، -١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠) في ديوانه «**هتاف الأودية**»، سنة ١٩٠٥، من هذا الشكل الكتابي المجرَّد من الوزن والقافية: شِعرًا منثورًا[2]. بل لقد تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم «**الشِّعر النثريّ**»، وشبَّهه بشِعر الأمريكي (والت وايتمان)، في ديوان «**أوراق العشب Grass Leaves**». كما كان لبعض الأسماء من العراق إسهام في تلك البدايات من قصيدة النثر

[1] انظر مثلًا: ٢٨٣- ٢٨٥.

[2] معروف أن الريحاني كان كاتبًا وخطيبًا أكثر منه شاعرًا، وقد عاش في الولايات المتَّحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ولم يتعلّم قواعد العربيّة إلا على كِبَر. (انظر: الزِّرِكْلي، خير الدين، (١٩٨٤)، **الأعلام**، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٢: ١٨- ١٩).

العربيّة[1]. ونُسب إلى الشاعر (معروف الرصافي) كتابة «قصيدة نثرٍ» ما، سنة ١٩٢٤، قائلًا عنها إذ ذاك: إن «**الشِّعر المنثور العاري من الوزن والقافية هو شِعر بالمعنى الأعمّ للكلمة**»، واقترح تسميته بـ«الشِّعر الصامت»؛ لعدم اقترانه بالموسيقى[2]. ما يعني أن الرصافي إنما كان يرى فيه «الشِّعريّة»، بمعناها «الأعمّ»، لا «الشِّعر»، بصفته جنسًا أدبيًّا. وهذا يتّفق مع رؤية القدماء لهذا الشكل الكتابي في إطار ما أسموه «الأقاويل الشِّعريّة». ثم خَلَفَ من بعدهم خَلْف ارتضوا تلك الكتابة شِعرًا، كـ(أدونيس، وجبرا

[1] كرافائيل بطي (١٨٩٨- ١٩٥٤)، وحسين مردان (١٩٢٨- ١٩٨٠)، وميخائيل مراد (المولود في العراق ١٩٠٦، المتوفَّى في دولة إسرائيل ١٩٨٨). (انظر: لعيبي، شاكر، (محرَّم ١٤٢٨هـ= يناير ٢٠٠٧م)، «*إشكاليّات قصيدة النثر المحلّية (شِعر وتواريخ)*»، (مجلّة «قوافل»، (الرياض: النادي الأدبي)، ع٢١، ص١٦- ١٨)).

[2] انظر: م.ن، ١٩.

إبراهيم جبرا، وشوقي أبي شقرا، ومحمَّد الماغوط، ويوسف الخال). وسمّاه بعضهم: «قصيدة الأدب»، أو «قصيدة التجاوز والتخطّي». ولعلّ (نازك الملائكة) هي من اقترحت اسم «قصيدة النثر»، تقليلًا من شأنه[1].

إن التمرّد على قانونٍ فنّي دون استبداله بآخر محض فوضى، ولا فنّ إلّا بنظام. «**وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟**»- كما تساءلت (برنار)[2]- إذ تقول:

> **«من المؤكَّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين عِلْم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للّغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأُخرى،**

---

[1] انظر مثلًا: خليل، إبراهيم، (٢٠٠١)، **مقدّمة ديوان (كذلك، لنادر هُدى)**، (إربد، الأردن: مطبعة البهجة)، ١٥.

[2] ٢٠-٢٣.

لئلّا يصل إلى اللّا عضويّ واللّا شكل، إذا ما أراد عمل نتاجٍ ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق «شكل»، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌّ بالشِّعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإنْ كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى.»

وفي معمعة الاضطرابات تلك بين نظامَي الشِّعريّ والنثريّ، جاء مأخذ العرب المُحدثين على قُدامى النُّقّاد العرب حين قالوا: إن الشِّعر هو: «**الكلام الموزون المقفَّى الذي له معنى**»، فانتقدوا قولهم، بنزوع للتخفّف من الوزن والقافية، ثم من موسيقى الشِّعر جملةً، وإنْ بفهمٍ قاصر، لا يخلو من أدلجة، ومن تشويهٍ لحقيقة ما قالوه وعَنَوْه. إلّا أن تلك المقولة تبقَى منطقيّة، لا بحسب تأوّلها لوصم قائليها بالخلل النقديّ، ولكن بالنظر إلى أنهم حينما قالوها- مركِّزين على الموسيقى اللغوية في الشِّعر- كانوا ينظرون إلى

أخصّ مميّزات الشِّعر العربي: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشِّعر والنثر، لا يختلفان فيها إلّا كمّيًّا؛ من حيث إن الشِّعر يكثّف عناصرها- من صوتيّات، وصور، وتقديم وتأخير، وغيرها- وجميعها تدخل في بناء النثر الأدبي، لكن بتكثيفٍ أخفّ وتركيزٍ أقلّ. أمّا ما يتفرّد به النصّ الشِّعري العربيّ- بوصفه جنسًا أدبيًّا- فالوزن والقافية وموسيقى اللغة. تلك هي علامته الفارقة التي التفتَ إليها تعريفُ الشِّعر العربي القديم. وكذا من يريد أن يعرّف مادة تعريفًا فارقًا، فارزًا لها عن غيرها، سيعمد إلى تعيين أخص خصائصها التي لا يشاركها فيها غيرها. أمّا لو قال، مثلًا: «**الشِّعر هو: الكلام الموزون، المقفَّى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانيّة**».. إلى آخر ما هنالك، فسوف يَدخل فيما قاله كثيرٌ من النثر، باستثناء العنصرَين الأوّلين.

وتلكم إذن هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيرًا، بل يُسقطها الشِّعر الحديث، أو يعيث فيها، وقد يتخلّى عنها برمّتها، كما في قصيدة النثر! غير ملتفتٍ إلى مقولةٍ أسلوبيّة تذهب إلى أن «**لبحور الشِّعر وأوزانه أثرًا في الأداء، وفي قوّة الأسلوب**»[١]! ليس هذا فحسب، بل هناك أيضًا من ذهب يلتمس في التراث خروجًا عن أعراف الجنس الشِّعري، ذاكرًا أنها وُجدتْ في الماضي محاولات لإسقاط معيارَي الوزن أو التقفية. فمن ذلك ما خاض فيه بعض النُّقّاد المحدثين انطلاقًا ممّا أورده (ابن رشيق)[٢]، حيث قال: «**وقد جاء (أبو نواس) بإشارات أُخَر لم تَجْرِ**

[١] الشايب، أحمد، (١٩٩٠)، **الأسلوب: دراسة بلاغيَّة تحليليَّة لأصول الأساليب الأدبيَّة**، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٢.

[٢] (١٩٧٢)، **العُمْدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده**، تح. محمَّد محيي الدِّين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل)، ١: ٣١٠.

العادة بمثلها، وذلك أن (الأمين بن زبيدة) قال له مرّة: هل تصنع شعرًا لا قافية له؟ قال نعم، وصنع من فوره ارتجالًا:

ولقد قلتُ للمليحةِ قُولي مِنْ بَعيدٍ لَمَنْ يُحِبُّكِ: (إشارة قُبلة!)
فأشارتْ بِمِعْصَمٍ ثُمَّ قالتْ مِنْ بعيدٍ خلافَ قَولي: (إشارة لا لا!)
فتنفستُ ساعــةً ثُـمَّ إنـّي قلتُ للبَغلِ عندَ ذلكَ: (إشارة اِمْشِ!)»

فما كان من نُقَّاد محدثين إلّا أن استندوا إلى هذه الرواية للقول بأصول تراثية للتخلّي عن بناء القصيدة العربيّة، كُلٌّ يرى فيها تأثيل شكلٍ مُحدَث من الشِّعر؛ فمِن قائلٍ إن ذلك (شِعر مُرْسَل!)، إلى قائل: «**إذا صحَّت هذه الرواية كان ذلك أوّل ما عُرف ممّا نسميه اليوم بالشِّعر الحُرّ!**»، ومِن قائلٍ: إن تلك الأبيات «**تجمع خصائص الشِّعرَين المُرسَل والحُرّ، فهي موزونة ولكنها متحرِّرة من القافية، وهذه خصيصة من خصائص الشِّعر المُرْسَل. ثم إنها متساوية التفعيلات، فالأشطار الأولى في ثلاث تفعيلات. وأمّا**

الأشطار الثانية ففي أربع. وهكذا تصرَّف الشاعر في تفعيلات بحر الخفيف تصرّفًا يتفق مع مفهوم الشِّعر الحُرّ!»[١] كما عُدَّت تلك في إحدى الدراسات المحاوَلةَ الوحيدة في الخروج عن إطار القافية وإسقاطها[٢]. بل هناك من أصَّل بتلك الرواية لقصيدة النثر في التراث العربي، من خلال ما حسبه «**شذرات شِعريَّة موزونة لكن غير مقفّاة**»[٣].

تُـرَى أ ضَلَّلَ تلك القراءات قولُ (الأمين): «**هل تصنع شِعرًا لا قافية له؟**» عن حقيقة ما قال (أبو نواس)؟ فيما كان مقصود الأمين: «**هل تصنع شِعرًا لا قافية له من**

---

[١] بكّار، يوسف، (١٩٧١)، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، (القاهرة: دار المعارف)، ٣٧٨.

[٢] انظر: الدخيل، وفيقة بنت عبدالمحسن بن عبدالله، (١٤١٠هـ= ١٩٩٠م)، **شِعْر الكُتّاب في القرن الرابع الهجري**، (مخطوطة رسالة دكتوراه)، (الرياض: جامعة الملك سعود، كليَّة الآداب، قسم اللغة العربيَّة)، ٣٣٣.

[٣] انظر: لعيبي، ١٨.

جنس الأصوات العربية؟»؛ ولذا فإن أبا نواس لم يجرِّد الأبيات من القوافي، كما توهَّم هؤلاء النقّاد المحدثون، وإنّما جاء بقوافٍ ذوات أصوات متطابقة في السمع، لكنها بغير الحروف العربيّة. أم تراه ضَلَّلهم ضلالهم البعيد أنّ صاحب «**العُمدة**» لم يستطع أن ينقل إلى آذانهم بالكتابة ما يعتمد على السماع في فهم ما قَصَده بـ«**إشارة قبلة**» (مكررة مرتين)، ليسمع هؤلاء شفتي أبي نواس وهما تقبِّلان مليحته قُبلتين، أو «**إشارتَي لا لا**»، وهو يُصْعَق بصوتها من طَرَف لسانها، أو «**إشارة اِمْشِ**»، وهو- يائسًا- يزجر بها بغله، مكرَّرة مرتين؟! أ ولو استطاع (ابن رشيق) أن يبعث إليهم تسجيلًا صوتيًّا بذلك كُلّه، كانوا فهموا إشاراته تلك إلى: القُبلة، والرفض، والزجر، فغدوا بمنجاة عن الغفلة والسقوط في ذلك الوهم المتناسخ؟ أم أنه إنّما حرَّكهم أصلًا إلى التضليل شغفهم بالتأصيل؛ للزعم بأن الأوّل ما ترك للآخِر شيئًا؟!

مهما يكن من سبب، فإنه لو استبصَر أولئك النُّقّاد بما أورده (ابن رشيق) لأدركوا أن (أبا نواس) لم يخرق أعراف الشِّعر العربي؛ فلم يتخلّ لا عن الوزن ولا عن القافية، وإنما استبدل صوت (السبَّبَين الخفيفَين) في آخر التفعيلة الأخيرة من كل بيت بأصوات متشابهة، غير لغويّة (في العربيّة)، هي صوت التقبيل والرفض والزجر. فليس هناك، إذن، لا شِعر مُرْسَل، ولا شِعْر حُرّ، ناهيك عن أن تكون قصيدة نثر، وإنما هي أبيات موزونة على البحر الخفيف (فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن)، مقفّاة برويٍّ تلك الأصوات المشار إليها.

وفي هذا ما يكشف أزمة النقد العربيّ الحديث حينما يتخلّى عن وظيفته العِلْميّة، وتتجاذبه تيّارات المذاهب الأدبيّة، فيُمسي هوى الناقد كهوى الشاعر، يخشى أن تصيبه دائرة التقليد، فيترامى أحيانًا لإظهار حداثته، أو

تأصيلاته للحداثة (تراثًا)، في غير موضوعيّة، ولا بحثٍ، ولا تجرّد.

لقد كان الشِّعر العربي- نظريةً وممارسةً- يؤمن بأن لجنس الشِّعر حدًّا فاصلًا عن الأجناس النثريّة، وقانونًا فارقًا، ونظامًا مائزًا، وَجَدَ علامته الأبرز في الموسيقى الشِّعريّة، ولا سيما الوزن والقافية. وحينما يتقرّر هذا فليس عن موقفٍ مضادٍّ لقصيدة النثر، ولا مناوئٍ لخرق نظام فنّي بنظام آخر، بل هو موقف من أن تَستتبع فوضَى الأبنية الفنّية فوضَى نقديّة اصطلاحيّة، في تسمية الأشياء بغير أسمائها. وهذا عَين ما حذَّر منه (جان كوهن)[1] من قبل، إذ قال: «**إنه يمكن للشِّعر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفنّ الكامل هو الذي يستغلّ كلّ أدواته.**

[1] (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشِّعريَّة**، تر. محمَّد الولي ومحمَّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ٥٢.

والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للّغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شِعرًا أَبْتَر.» وسنرى أن ذلك البتر الشِّعريّ يقاوِم إرادةَ صاحبه دون تحقّقه، فتنبتُ المقوِّمات الصوتيّة الشِّعريّة في ثنايا النصّ، مخاتلةً كاتب قصيدة النثر.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) مجازٌ اصطلاحيٌّ يُشار به إلى نصٍّ جميلٍ مختلفٍ، قد يَبُزُّ الشِّعرَ تعبيرًا، وليس بشِعر، ويفوق النثر إفضاء، وليس بنثر. وفي حصر النصوص بين حَدَّي الشِّعر والنثر جناية عليها، وتقييد لمشاريعها عمّا تطمح إليه. وفي نماذج هذه الدراسة- ممّا يصنّف تارة في الشِّعر وتارة في النثر- برهانان على جناية ذلك التقييد، المعيق لحركة الإبداع، بقسرها على ولوج قالبَين خرسانيَّين موروثَين، أحدهما اسمه (شِعر) والآخر اسمه (نثر). ذلك أن بعض أنماط قصيدة النثر تُثْبِت أن الإيقاع ما ينفكّ يُراوِد النصّ حين يتقمّص حالة الشِّعر، حتى وهو يَظنّ الخلاصَ منه، مثلما أن أشكالًا من الكتابات

النثريّة، ومنها القِصَّة القصيرة جِدًّا، تحمل شواهد على ذلك المأزق التصنيفي الأجناسي؛ حيث تتوالج بعض نصوصها مع قصيدة النثر، إلى درجة التماهي.

أ. قصيدة النَّثْرِيْلَة:

مَرَّ النصُّ الشِّعري الحديث بتجارب إيقاعيّة مختلفة، أفرزت أشكالًا شتَّى، سُمِّي منها في القرن الماضي (شِعْر التفعيلة)، ويُضاف إليه ما أسمِّيه بـ(شِعر التفعيلات)، وهو: أن لا يتقيَّد الشاعر بتفعيلةٍ واحدة في النصّ[1]. وهنا يقف القارئ على شكلٍ جديد تَلْفِتُ إليه بعض النصوص الحديثة، متمثِّلًا في نصوص إيقاعيّة، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي إلى جانب ذلك بالتقفية. ومن ثَمَّ

[1] انظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، **حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة: قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ**، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٥١.

فهي لونٌ جديد، يَقَع بَيْن بَيْن، أي بَيْن قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ولهذا تقترح له هذه القراءة مصطلحًا خاصًّا، على طريقة العرب في النحت، مكوّنًا من (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة)، هو: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، تجنُّبًا لاتخاذ صيغة مركّبة من قبيل: (قصيدة النثر-تفعيلة). ونعني بقصيدة النَّثْرِيْلَة: ذلك النصّ الذي يمزج قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولّد شكلًا ثالثًا[١].

على أن الظاهرة أوسع من تجربة واحدة، أو وهم ريادةٍ بالضرورة. وحين يعاود الدارس استقراء بعض

[١] ولا يناقض الاستمساك بمصطلح «قصيدة» هنا ما سبق من تحفّظ على نسبة قصيدة النثر إلى جنس الشِّعر، فالأمر قد صار اصطلاحًا سائرًا، ولا مشاحّة في الاصطلاح، بل لا سبيل إلى تبديد الجهود في مشاحّة لا جدوى منها في تغيير ما سار في الناس. هذا إضافة إلى أن المصطلح يقيِّد دلالته المضافُ إليه: «النثر»، أو «النَّثْرِيْلَة». فضلًا عن أن قصيدة النَّثْرِيْلَة أقرب إلى خصائص الشِّعر من قصيدة النثر الخالصة النثريّة.

الأعمال الصادرة خلال عِقد السنوات الأُوَل من هذا القرن، يجد- في عُجالة- عددًا ممّن كتبوا القصيدة النَّثْرِيْلِيَّة. وتمكن الإشارة منهم إلى: (عبدالرحيم مراشدة)، من (الأردن)، في بعض نصوص مجموعته «**كتاب الأشياء والصمت**»[1]، إذ يقول، مثلًا:

كَلِمُ الشاعر ترتيل ونزفُ
نصف مقتول الجفونِ ونصفُ
يقرأ اللحظة
يرنو... ويزفُّ

فمن السهل هنا أن يقال: إن هذا نصّ تفعيليّ أخطأ الشاعر في سطره الثاني، وكان بإمكانه أن يقول: «**نصف**

[1] (٢٠٠٢)، (إربد، الأردن: منشورات ملتقى إربد الثقافي)، ٢٦.

مقتول الجفونِ ثمّ نصفُ»، مثلًا، لتستقيم التفعيلة. غير أن صاحب النصّ إنما يَلِجُ بنَصِّه حافّة أخرى غير قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، هي قصيدة النَّثْرِيْلَة. ولا سيما أنه أكاديمي متخصّص، وما كانت لتفوته كلمة ترمِّم تفعيلة (فاعلاتن)، لو أراد. أو قوله:

سَكْرةٌ
رشفةُ الشِّعر من كاسها
سبحان شاعرنا من أسكره؟[1]

فهل يُعَدّ هذا النصّ تفعيليًّا أم قصيدة نثر؟

لن تُسعف التصنيفات المطروحة في تصنيفه؛ لأن سطرَيه الأوّلين على تفعيلة (فاعلن)، والسطر الأخير ناشز.

---

[1] م.ن.

ومَنْ لم يقف على نصوص (مراشدة) قد يلجّ في تصحيح خطئه هاهنا، ليقسر النصّ على ولوج سَمّ (فاعلن)، كي يكون نصًّا تفعيليًّا. وكذا يتبدّى في بعض نصوص شاعر أردنيّ آخر، هو: (نادر هُدى)[١]، كقوله من قصيدته «**أنيسة**»:

يا عذابي الأصيلْ
اتئدْ
إنَّني محضُ طيفٍ
والرؤى
أدمعي النازفة
للملاكِ الجميلِ
الملاكِ الذي لم يغبْ لحظةً
وأنا أحتضر ...

[١] **كذلك**، ٨١. وانظر ملاحظة (خليل، إبراهيم) في مقدّمته لمجموعة «**كذلك**»، ٢٦- ٢٧.

ويتجلّى هذا الضرب المختلف من الإيقاع كذلك في ديوان (علاء عبدالهادي)، من (مصر)، بعنوان «**مُهْمَل**»، ٢٠٠٧، حيث تتجاور التفعيلة والنثر في نصٍّ واحد، كنصّ «**الغريب**»، ولكن دون امتزاج، في حين يمتزج الشكلان في نصوص أخرى، كما في نصوصه: «**فلسفة الجمال**»؛ «**الوجود والعدم**»؛ «**نهاية اليوتوبيا**»؛ و«**الأيديولوجيَّة الانقلابيَّة**». وعندئذٍ يتعانق الإيقاع التفعيليّ بالنثر، ليتخلّق بينهما مخلوق ثالث، هو ما نطلق عليه: (قصيدة النَّثْرِيْلَة). وهنا مثال شاهد من قصيدة «**الوجود والعدم**»[١]، حيث يَرِد:

كُلُّ شَي/ ءٍ ثَقِيـ/ ـلٌ هُنَا!
مَائِدَةٌ/ مَحْفُورَةٌ/ فِي خَشَبْ

[١] يكتفي الدارس هنا بالتوثيق بعنوان النصّ؛ إذ ليست بين يديه إلّا نسخة إلكترونيّة. أما النسخة الورقيّة، فمعلوماتها: (٢٠٠٧)، **مُهْمَل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْهِ بِظِلِ**، (القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة).

إنْسَا/ نٌ مَحْـ/ ـفُورٌ/ فِي جَسَدْ

وَمَكَا/ نٌ مَحْـ/ ـفُورٌ/ فِي سَا/ عَةٍ مُكْـ/ ـتَظَّةْ

الزَّمَا/ نُ فَارِغٌ

وَدَمُهُ خَفِيفٌ.. مِثْلُ عَدَّادِ «تَاكسِي» تمَامًا.. فَأَسْأَلُ:

(وَأَنَا أَنْتَظِرُ.. مَنْ سَيَظْـ/ ـهَرُ لِي/ .. بَغْتَةً/

كَيْمَا يَفْتَحُ لِـيَ البَابَ

لِأَدْفَعَ حِسَابِي.. وَأَرْحَل)

مَاذَا أَشْتَرِي.. بِكُلِّ هَذَا الشَّهِيق؟

أ فهذه قصيدة نثر أم قصيدة تفعيلة؟

لا هذه ولا تلك، بل هي قصيدة (نَثْرِيْلَة). انتظم صدرها وبعض عجزها حسب الجدول الآتي:

كُلُّ شَي	ءٍ ثَقِيـ	ـلٌ هُنَا			
فاعلن	فاعلن	فاعلن			
مَائِدَةٌ	مَحْفُورَةٌ	فِي خَشَبْ			
مستعلن	مستفعلن	فاعلن			
إنْسَا	نٌ مَحْـ	ـفُورٌ	في جَسَدْ		
فاعلْ	فاعلْ	فاعلْ	فاعلن		
وَمَكَا	نٌ مَحْـ	ـفُورٌ	في سَا	عَةٍ مُكْـ	ـتَظَّةْ
فعِلُن	فاعلْ	فاعلْ	فاعلْ	فعولن	فاعلْ
الزَّمَا	نُ فَارِغٌ				
فاعلن	مُتَفْعِلُن				
مَنْ سَيَظْ	ـهَرُ لِي	بَغْتَةً			
فاعلن	فَعِلن	فاعلن			

وهاهنا يُلحظ خليط من الوحدات النغميَّة، على النحو الآتي:

١. يتألَّف السطر الأول من وحدات نغميّة مكوَّنة كلّ واحدة من سببٍ خفيفٍ ووتدٍ مجموعٍ: (فاعلن).

٢. في السطر الثاني يتحوّل الإيقاع إلى وحدتَين، مكوَّنة كلّ منهما من سببَين خفيفَين ووتدٍ مجموعٍ: (مستفعلن)، يلحَق أُولاهما الطَّيُّ: (مستعلن)، ليختم السطر بوحدة نغميّة كتلك التي سادت السطر الأوّل: (فاعلن). وكأنما ثِقَل الإيقاع هنا مصاقب لِثِقَل المائدة المعبَّر عنها في هذا السطر: «**مائدة محفورةٌ من خَشَبْ**».

٣. وتتكرَّر منذ السطر الثالث الوحدة الأُولى المكوَّنة من سببٍ خفيفٍ ووتدٍ مجموعٍ: (فاعلن)، بتشكيلتَيها: (فاعلن)، (فاعلْ).

٤. كما تتكرَّر تلك الوحدة في السطر الرابع، بتشكيلتَيها: (فَعِلُن)، (فاعلْ). أو مقلوبها، المكوَّن من وتدٍ مجموعٍ وسببٍ واحدٍ خفيفٍ: (فعولن).

٥. تعود الوحدةُ النغميّةُ الموجودةُ في السطر الثاني (مستفعلن) في السطر الخامس، مرَّة واحدة، مخبونةً في: (مُتَفْعِلُن).

٦. كما تعود نغمةُ الوحدة النغميّة الأُولى في السطر السادس، بتشكيلتَيها: (فاعلن)، (فَعِلُنْ).

سيُقال إن التنغيم مصاحب للكلام العربي بعامّة، شِعره ونثره. وهذا صحيح، غير أن هذا التركيب- كما تجلّى في النماذج السابقة- ليس من قبيل التنغيم العفويّ، ولم يكن ليقع بمحض المصادفة. نعم، قد لا تكون هناك مقصديّة واعية، غير أن الشاعر، وهو يكتب (قصيدة نثر)، ما ينفكّ متلبّسًا بالإيقاع، ليس لأنه وريث لغة موسيقيّة، ولا لأن الذاكرة الشِّعريّة العربيّة تحاصره بأصداء إيقاعيّة فحسب، ولكن، إلى ذلك؛ لأن الشاعر نفسه حين يعاقر هذه البنى الإيقاعيّة على اختلافها، بلا تحجّر في قديم، ولا اعتناق

مطلقٍ لجديد، إذا تلك الأشكال تتجاور في نصوصه، وتتوالج، وتتناسل بحريّة مطلقة.

ولعلّه قد اتضح من هذه النماذج مدى حضور التفعيلة في بعض ما يسمى قصيدة النثر. وهذا إذن ما يطلق الدارس عليه: (قصيدة النَّثْرِيْلَة).

وكذا يتبدَّى من ملامح هذا النمط الاحتفاظ بالتقفية، إلّا أن ذلك قد يظهر في قصيدة النثر الخالصة كذلك، كما في جُلّ نصوص مجموعة «**كذلك**»، لـ(نادر هُدى)، على سبيل المثال، كقوله:

يبحثونَ عن أجمل أسمائهم، لنجمةٍ في القلبِ
أبدًا لا تموتْ
/

على غفوتِنا

يتغنَّى بمَجدِهِ المَلَكُوتْ[١]

غير أن ما نسمِّيه قصيدة النَّثْرِيْلَة لا بُدّ أن يتوافر على قدر من الإيقاع التفعيلي، لا على التقفية فقط. وهو ما يميِّزه عن قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر معًا.

ولعلّ المرور بمرحلة (النَّثْرِيْلَة) كان ينتهي ببعض الشعراء إلى قصيدة التفعيلة. كأنما بعض تجارب قصيدة النثر ما هي إلّا تلمُّس الروح الشاعرة ذاتها، قبل أن تثقف أدواتها وتثق بتمكُّنها من ولوج الشِّعر الإيقاعي، وهذا ما مرّت به الشاعرة السعوديّة (لطيفة قاري)[٢]، على سبيل

---

[١] من قصيدته «نجوم الذات»، (انظر: **كذلك**، ٣١- ٤٠). وتلك الخاصيّة وقف عليها يوسف بكّار في تقديمه لتلك المجموعة. (انظر: م.ن، ١٥).

[٢] انظر: (السبت ٢٩ جمادَى الآخِرة ١٤٢٨هـ= ١٤ يوليو ٢٠٠٧م)، ***حِوار***، (جريدة «الوطن»، (السعوديّة)، العدد ٢٤٧٩).

المثال، إذ تقول: «**ديوان «هديل العشب والمطر» لا أعرف كيف كنتُ أثناء كتابتي له... وانتهت معه قصيدة النثر والآن أجد نفسي في شِعر التفعيلة.**» وربما انتهى الأمر بشاعر آخر إلى محاولة تصفية فنِّيـَّة لنصِّه من الإيقاع، بعد أن يكتشف أنه قد انزلق إليه. وفي ذلك انحياز، وكأن الإيقاع قد صار منقصة، يجب التنصُّل منها لدى بعض متبنّي قصيدة النثر. وفي هذا الاتجاه الأخير عدم وعيٍ نقديّ، يتمثّل في الآتي:

١) مقصديَّة اصطناع شكلٍ بعينه، دون غيره، وبوعيٍ مؤدلج.

٢) نَفْي الشاعرِ نفسَه عن حريَّة نفسِه في الإفضاء والاختيار؛ إذ يرضخ لإملاءات ذهنيَّة أو مذهبيَّة.

٣) تجرُّده من الصدق، إنْ على الصعيد اللغوي أو النفسي.

٤) حرمان الذات الشاعرة من شخصيّتها الإبداعيّة الحقيقيّة المستقلّة؛ من حيث يفضِّل الشاعر أن يبقى تابع مدرسةٍ ومقلِّد نموذجٍ، على أن يُنتج أشكالًا جديدة، أو يقترح لمن يأتي بعده آفاقًا تعبيريّة مختلفة.

٥) قصور رؤيته في نطاق إبداع نصٍّ وَفق قوالب جاهزة، عن الطموح إلى تخطِّي ذلك إلى إبداعٍ نوعيّ. ذلك الإبداع النوعيّ الذي انبثقت عنه مختلف الأشكال الأدبيّة، شِعريّة ونثريّة، حين تحرَّر مبتكروها عن رقابة ما يمكن أن يُسمّى (الأنا العليا) المدرسيّة، أو المعتقد الفنّي الصارم (Dogma).

٦) انغماس في تقليديّة متعصّبة أخرى باسم الحداثة.

إن قصيدة النثر تتجلّى في صفائها النثري الخالص لدى (أُنسي الحاج)، على سبيل المثال، في مثل قوله من نصٍّ بعنوان «**نجوم الصباح**»[1]:

أصابع يدَيكِ هي نجوم الصباح في أغرب المدن، تلك التي أبوابُها مرصَّعة بنياشين الكبت الخافض العيون إلى مَلَكُوْتِ الحُرِّيَّة.

فليكنْ بيننا وسيطًا ستارُ الكلْفة، مَلاكُ الخطايا الرزين!

فهل هذا كذاك؟

كلّا!

[1] الحاج، أُنسي، (١٩٩٤)، **الوليمة**، (لندن: رياض الريس)، ٧٩.

نصّ (الحاج) هو قصيدة النثر الخالصة، في حين أن النصوص الأخرى، ذات الجرس والتفعيلة، من حقّها أن تُفرد بتصنيفٍ مستقلٍّ، وليكن: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، كما تقترح هذه القراءة.

على أن ليس من غاية الباحث هاهنا استقراء البدايات، ولا البحث عن الريادات، في هذا الميدان. ذلك أنه ما ضيَّع جانبًا من جهود البحث النقدي العربي إلّا الانشغال المبالغ فيه بالنبش عن البدايات أو الريادات، في مجالٍ لا يمكن القطع فيه ببدايةٍ ولا ريادة. والسبب أن أشكال الفنون والآداب تنشأ عن «جينات» شتّى، وتتمخّض بها تراكمات معرفيّة وفنّـيّة لا حصر لها. ولذلك يغدو التأريخ لسلالاتها ضربًا من التَّرَف، الذي يبدو من المجازفة بمكان وصفه بـ«العِلْمِيّ». ولقد مرّ شاهد على ذلك الهوس بالبحث عن بدايات للشِّعر الحُرّ، أو المرسَل، أو قصيدة النثر، من قِبَل بعض النُّقّاد، ممّا أوقعهم في تيهٍ

بعيدٍ، حين أوغلوا في تأثيل ذلك وصولًا إلى (أبي نواس)، بناء على أبيات له لم يفقهوها. ومن جهة أخرى، فإن رصد الظاهرة في تحقّقها، ودراستها في تمثّلها، هو أجدى هاهنا من تقصّي نماذجها، مكانًا أو زمانًا. وعليه، فإنما يهدف الباحث في هذه الخطوة من مشروع استقرائه إلى إلقاء الضوء على هذا الكشف الأجناسي، ومن خلال تجارب محدّدة. ولمزيد من الإيضاح يحسُن التلبّث بشكلٍ مفصَّل مع تجربة نموذجيَّة، هي تجربة الكاتبة السعوديّة (منال العويبيل).

ب. قصيدة النَّثْرِيْلَة: تجربة (منال العويبيل)[١] نموذجًا:

- ١ -

في قصيدتها «**ابتسم أنتَ في الرِّياض**»[٢] نقرأ:

مَدِيْنَتِي/ تُدَخِّنُ/ رُوَّادَها/ كَالسَّجائرِ المَهِيْلَة

لا تُـبْـ/ ـكيكَ/

[١] منال عبد العزيز محمَّد العويبيل: شاعرة سعوديّة، تحمل شهادة بكالوريوس في التربية الفنيّة. إلى جانب التحاقها بدورات تدريبيّة فنيّة، وورش عمل ثقافيّة وأدبيّة مختلفة. ساهمت بنشر نصوص شِعريّة ونثريّة في عددٍ من المطبوعات السعوديّة والعربيّة، وعبر الشبكة الإلكترونيّة. ولها تحت الطبع مجموعتها الشِّعريّة الأولى تحت عنوان: «كَذَب العشّاق ولو صَدَقوا». كما عَمِلَتْ محرِّرةً ثقافيّة صحفيّة. إضافة إلى دورها الإعلامي في عدد من الفعاليّات النسائيّة. ولها عدد من العضويّات الثقافيّة، منها عضويّتها وتحريرها في بعض المجلّات الثقافيّة الإلكترونيّة. وهي، إلى كونها شاعرةً، فنّانةٌ تشكيليّة، لها مشاركات في عدد من المعارض التشكيليّة والأنشطة الفنّيّة.

[٢] انظر: ملحق الدراسة بنصوص منال.

لا تُضْـ/ ـحِكَكَ/

تَصْلبُ/ عَلَى وَجْهِكَ شِفاهًا سَتَعِيْها/ حِيْنَ تَخْـ/ ـتَلِقُ/ في الصَّبا/ حاتِ لُطْـ/ ـفًا

لا/ يَجِيء!

فَاحذَرْ/ فِي هَزِيْـ/ ـعٍ مِنَ الـ/ ـوِحْدَةِ/ شَماتَتَها

سَتَضْحَكُ/ حِيْنَهَا/ مِلْءَ الشْـ/ شِـدْقَيـ/ ـنِ

عَلَيْك!/

يا هُنا!/

يا لَلْهَنا!/

اِبْتَسِمْ/ أَنْتَ في الرْ/ رِياض

* * *

شَهِدَ/ شاهِدٌ/ مِنْ أَهْلِها:

«أَذْكُرُ/ أَنِّي / ذاتَ دَرْ/ بٍ اِبْتَسَمْـ/ ـتُ لِنَخْلَةٍ/

فاحْمَرْ/ رَ بِسْرُها/

مَدَّتْ/ مِنْ خُضْـ/ ـرِ السَّعَفِ/ كَفَّها/

فَما أَنْ/ راوَدَ الـ/ ـودُّ كَفْـ/ ـفِي عَنْ/ سَلامِها/

تَنَحْنَحَتِ الـ/ إِشارَةُ : أَنِ/ اعْبُرُون»

/ يا هُنا!/

/ يا لَلْهَنا!/

اِبْتَسِمْ/ أَنْتَ فِي الرْ/ رِياض

وعلى هذا النحو تمضي. ويُلحظ هاهنا خليط من الوحدات النغميّة، على النحو التالي:

١. تبدأ وحدة نغميّة مكوَّنة من سببَين خفيفَين ووتدٍ مجموع: (مستفعلن)، قد يلحقها زحاف الخبن: (مُتَفْعِلُن)، أو الطَّيّ: (مُسْتَعِلُن).

٢. قد تُصبح تلك الوحدة مكوَّنة من سبَبين، أحدهما ثقيل والآخر خفيف، ومن وتدٍ مجموع: (متفاعلن)، كما في «ستِ لنخلةٍ».

٣. تتردَّد وحدة أكثر من غيرها مكوَّنة من سببٍ واحدٍ خفيفٍ ووتدٍ مجموع: (فاعلن)، بتشكيلاتها المختلفة: (فاعلن)، (فَعِلُن)، (فاعلْ)، (فاعلُ).

٤. تَعْرِض وحدةٌ نغميَّةٌ، هي مقلوبة الوحدة المذكورة في (٢)، مكوَّنة من وتدٍ مجموعٍ وسبَبين، أوّلهما ثقيل والآخر خفيف: (مفاعلَتن)، في: «تَنَحْنَحَتِ الـ/ إِشارَةُ : أَنْ».

وقد تولَّدت الوحدتان الرئيستان (فاعلن- مستفعلن) من اللازمة المكررة في نهاية كل مقطع:

يا هُنا!	يا لَلْهَنا!	اِبْتَسِمْ	أَنْتَ فِرْ	رِياض
o||o|	o||o|o|	o||o|	o||o|	oo||
فاعلن	مستفعلن	فاعلن	فاعلن	متفْعْ

وكانت الشاعرة تنظر في قصيدتها إلى قصيدة (بدر شاكر السيَّاب) «**أنشودة المطر**»، يدلّ على ذلك تناصُّها مع تلك القصيدة في مثل قولها:

مَطَرٌ

مَطَرْ

عَرَجَتْ الصَّلَوَاتُ عَلَى أكتافِ الـمَآذِن

«صَعَدَ الدُّعاءُ..

مَطَرٌ نَزَلْ»

وَكُلَّما رَحَلْ..

تَرَكَ فِي العَيْنَيْنِ غَيْمَتَيْن

«ما مَرَّ شِتاءٌ

والرِّياضُ لَيْسَ فِيْها

دُمُوْع!»

مع توظيفها عنصر «المَطَر» بدلالةٍ ملتبسةٍ بين استجابة (الغيث) حضورًا، وتخليف (الحُزن والدموع) رحيلًا، فيما وظيفة «المَطَر» في قصيدة (السيَّاب) كانت أقرب إلى التعبير عن: نزول الشَّرّ، والانتقام، والجوع، والموت، وهطول

الفواجع، وإنْ كان الشاعر يمنحه في نهاية الأنشودة فرصة: الإزهار، والابتسام، والتورُّد، والحياة[١].

وقصيدة (السيَّاب) على (مستفعلن)، كما هو معروف؛ تلك الوحدة النغميَّة المتجاوبة في تضاعيف نصّ منال. ولحرص الشاعرة على التنغيم، فقد ضَبَطَتْ «مَطَرٌ مَطَرْ» هكذا، لتكوِّن وحدة نغميَّة على (متفاعلن)، مقابلة «مَطَرٌ نَزَلْ».

والتقفية كذلك ملازمة لنصوص (العويبيل). وهي تتنوّع في قصيدة «**ابتسم أنت في الرِّياض**». ففضلًا على اللازمة المردَّدة في نهاية كلّ مقطع، التي تجيء بمثابة قافية (ضاديَّة) تربط مقاطع النصّ، هناك قافية النون، المنطلقة

---

[١] في هذا الصدّد يقول (الجاحظ، (١٩٧٥)، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمَّد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي)، ١: ٢٠): «وقد يستخفّ الناسُ ألفاظًا ويستعملونها وغيرها أحقّ بذلك منها... [فالمطر] لا تجد **القرآن** يلفظ به إلّا في موضع الانتقام. والعامّة، وأكثر الخاصّة، لا يفصلون بين ذِكر (المطر) وبين ذِكر (الغيث).»

منذ مطلع النص: «وَاو طَاء نُون .. هَذا البَلد الحَزِيْن.. أنِ اعْبُرُون... غَيْمَتَيْن... سَتكُون... فَحَتَّى تَكُون». إلى جانب تشكيلةٍ من القوافي، أو شِبْه القوافي، الداخليّة، المتداخلة: «تُبْكيك... عليك... أَهْلها... بِسْرها... كَفّها... سَلامها... نِشَاءها... مِشْوَارها... آناءها... البِعاد... صَبْرها... السَّواد... لِغَيْرها... العَجاج... العَجاج... نَزَلْ... رَحَلْ... الزُّجَاج». وهو ما يُلحظ في نصوص أخرى لديها، كنصٍّ بعنوان «**عفا القلب عمَّن مضى**»، أو «**كلّ ما منكِ حاضرٌ عداكِ**»، وغيرهما.

ولا تقف تجربة (منال العويبيل) عند هذا الحدّ من استخدام التفعيلة (كيفما اتفق)، بل إنها لتبتكر منها تشكيلات منتظمة، وكأنها تصطنع بَحرًا وزنيًّا، كثيرًا ما يَردفه ترجيعُ تقفية المطلع في القَفلة، بحيث يبدأ المقطع بمطلعٍ نغمي يتردَّد في نهاية النصّ، كما في قولها من نصّها بعنوان «**أمَّا بعدَكَ**»:

إذْ[1] حُقَّ عَلَى الفُؤادَينِ الوَداع..

أكانَ لِكُلِّ غُثاءاتِ الأمانِي..

أيّ داع؟

إذْ حُقـْ	ـقعَلَى الـ	فُؤادَيـ	ـنِ الوَداع
فاعلْ	فعِلُن	فعولن	فاعلان
أكانَ	لُكُلِّ	غُثاءا	تِ الأماني
فعولُ	فعولُ	فعولن	فاعلاتن
أيّ داع؟			
فاعلان			

[1] لو كانت الكلمة «إذا» هاهنا، لكانت التفعيلة: (فعولن)، كنظيرتها في السطر الثاني. أو كانت الصيغة «إنْ حُقَّ»، فستبقَى على «فَعْلُنْ»، غير أن الدلالة في كلتا الحالتين تصبح ذات بنية شرطيّة، بخلاف صيغة «إذْ حُقَّ»، وهي الصيغة التي اختارتها الشاعرة، وأكّدتْها حين سؤالها عنها.

اِمْضِ وسامِحْ..

فإنَّما قَلْبِي «مُهَلْهِل»..

«يَمُتْ لَوْ يُصالِحْ!»

اِمْضِ وسا	مِحْ	مستفعلن	مســ
فإنَّــما	قَلْبِي مُهَلْـ	مُتَفْعِلُن	مستفعلن
ـهِلُ يَمُتْ	لَوْ يُصالِحْ	مُتَفْعِلُن	فاعلاتن

اِنْتَهَى!

أَقْصَرُ مِن حَبْلِ الكَذِب..

كانَ هذا «الهَوَى»

اِنْتَهَى!		فاعلن	
أَقْصَرُ مِن	حَبْلِ الكَذِب ..	مستعلن	مستفعلن
كانَ ها	ذا الهَوَى	فاعلن	فاعلن

كلَّما أَوْثَقْتُ يَأسِي..

صَبَوْتُ إِلَيكَ..

«خُنْتُ نَفْسِي!»

كلَّما أَوْ	ثَقْتُ يَأسِي..	فاعلاتن	فاعلاتن
صَبَوْتُ	إِلَيكَ ..	فعولُ	فعولُ
«خُنْتُ نَفْسِي!»		فاعلاتن	

وشبيهٌ بهذا التركيب التنغيمي القائم على التقفية يَظهر في نصِّها بعنوان «**مسرح أصابع**». ويَصحب هذا في ذلك النصِّ إيقاعٌ بَصَريٌّ من خلال توزيع النصِّ على البياض، في مقاطع تتأرجح بين وسط الصفحة ويُمناها. إلَّا أن غياب ذلك التركيب التنغيمي عن المقاطع (٢، ٤- ٦) لا تعليل

له، لا من حيث البناء الشكلي ولا الدِّلالي؛ إذ لو عُدَّت المقاطع تعبيرًا مسرحيًّا عن حوار أصابع، بين الأنثى وحبيبها، فإن اختفاء ذلك البناء الصوتي عن المقاطع المشار إليها لا يمكن فهمه على هذا الأساس[1]:

(١)

اُرسمْ يَدِيْ..

صِلْ خَطَّ كَفِّكَ بِخُطُوطِي..

زَكِّ غَدِي!

(٣)

كانَتْ كَفُّكَ لِـحافَ خَدِّي..

لِـمَ نَزَعْتَ الدِّفْءَ في بَرْدِ الهَوَى؟

لِـماذا..

فَضَحْتَ وَرْدِي؟

---

[1] انظر نصّ «**مسرح أصابع**»: ملحق الدراسة.

(٧)

أَنْبَتَ الحُسنُ فيكِ ساقَي وَرْدٍ..
ذاتَ الشِّمال..
وَذاتَ اليَمِينْ
وأَزْهَرَتْ أَصَابِعُكِ بَتَلات عِطْرٍ
لِكَفَّينِ مِنْ ياسَمِينْ ..
قُوْلِي كَيْفَ لا ذَنْبَ لَكِ فِي الغوايَة..
وفَوحُكِ وَحْدَهُ.. فَخُّ حَنِينْ؟

(٨)

أَمُوعُ بَرررد..
فَتَفْرُكُ يَدَيَّ بيديكَ..
تُتِيْحُ في الراحتَين شَمْس
فَكَيْفَ حِينَ تَـنْفُخُ الدِّفْءَ فِيْها؟
ذَكَّرْ الصَّيْفَ فِـيَّ حِيْنَها:
أَمَرَّ الشِّتاءُ بِبابِي أَمْس؟!

(٩)

حِينَ تَعُود..

سَأُصافِحُ يَدَيْكَ.. شِمالَهَا واليَمِينْ..

وسأَعْصُرُ أَصابِعَكَ اللَّاتِي بِمَرَّاتِ الغِياب..

إلى أنْ تَرْتَـدَّ طِينْ

فَأَعْجُنُ يَدَيَّ في يَدَيْكَ:

تَبْقَى لَدَيّ؟

أَوْ نَرْحَلُ أَجْمَعِينْ؟

(١٠)

حُكَّ أَدِيْمَ هذا الهَوَى

نُثَّ نَداه

سَيَصِيْحُ العاذِلُونَ فِـيْنـا:

كُفَّا أَذاه

(١١)

اُطْرُقْ بِكَفِّكَ بابًا لَطالما انْتَظَرَكَ

كَلَهْفَةٍ على البَرِيد..

وعَفِّرْ بِالسَّلامِ يَدَيَّ..
سَتَنْبُتُ حَبِيْبِي في سُطُورِ جَبِيْنِكَ..
أَبْياتُ قَصِيد

(١٢)

مُـدِّي يدكِ..
فرِّجِي ما بَيْنَ الأَصابِعِ
إِنْ لَمْ تُحِسِّي يَدِي..
أَقسِمِيْ عليَّ: لَيْسَ بِراجِع!

(١٣)

خُذْ بِيَدِي
اُغْرُسْ تَحْتَ الذِّراعِ جَناحْ
عَلِّمْنِي كَيْفَ أَطِيرُ فِيْكَ
مِنْ أَقْصَى ذَنْبِكَ لأَدْنَى السَّماحْ

أ فيَصحّ أن تُعَدّ تلك النصوص بكثافتها الموسيقيّة من قصيدة النثر، ليس إلَّا لأنها لم تلتزم بانتظام القوالب المألوفة في الشِّعر الموزون المقفَّى أو في شِعر التفعيلة؟!

كلّا، ليس هذا بشِعر نثر، بل هو شِعرٌ منغَّم، يبتكر تشكيلاته الوزنيّة والتقفويّة، على طريق الأندلسيِّين حين ابتكروا بحور الموشَّحات اللَّا نهائيَّة، وَفق ضروبٍ من الغِناء، أعيا ضبطُها (ابنَ سَناء المُلْك المِصْري، -٦٠٨هـ= ١٢١٢م)، في كتابه «**دار الطِّراز**»؛ فاعتذر بأن الغِناء بَحْرٌ حُرٌّ، لا ساحل له. وكذلك هي قصائد (منال العويبيل)؛ قصائد بذاكرة نغميَّة، لكنها صِفر من ذاكرة القوالب التراثيَّة، تستوحي أشكالها متَّكئةً على محض ذوقٍ فِطْريٍّ، يَصطنع موسيقاه عَبْرَ سَوَاقيه الخاصَّة.

ينبغي التفريق، إذن، بين الأخطاء الواضحة في التفعيلة أو العروض، وبين البناء المقصود لذاته بكيفيّة تخرج عن القوانين الموسيقيّة للشِّعر. فحينما تكون القصيدة

قصيدة تفعيلة، أو قصيدة تناظريَّة، لا سبيل إلى تخريج الخروج على التفعيلة أو العروض، إلّا بالقول: إن هذا خطأ وقع فيه الشاعر! غير أن ما تلحظه هذه الدراسة أن بعض النصوص الشِّعريَّة الأحدث ليست بقصائد تفعيلة، ولا بقصائد نثر خالصة، ولكنه يمتزج فيها البناءان الإيقاعي والنثري، وهذا ما أُسمِّيه بشِعر النَّثْرِيْلَة، فهو ليس بشِعر نثرٍ ولا تفعيلة. إلّا أنه لا يكفي لتسمية القصيدة قصيدة نَثْرِيْلَة أن تكون فيها بعض التفعيلات، بل لا بدّ أن تظهر بكثافة.

ولقد انقادت (العويبيل) بمحض الحاجة التعبيريَّة الداخليَّة نحو قصيدة النَّثْرِيْلَة، كما قادت الرغبةُ في التعبير (نازكَ الملائكة) من قبل إلى اكتشاف شِعر التفعيلة. لكن هناك لديهما عوامل رديفة. فمثلما انتهى بـ(نازك) حسُّها الموسيقي وعِلْمُها العَروضيّ إلى الخروج عن العَروض الخليليّ إلى (شِعر التفعيلة)، من داخل العَروض الخليليّ، انتهى بـ(منال) حسُّها الشِّعريّ وثقافتُها التشكيليَّة-

بصفتها فنَّانة تشكيليَّة- إلى الخروج عن العَروض الخليليّ وشِعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعًا، إلى (شِعر النَّثْرِيْلَة)، من داخل العَروض الخليليّ وشِعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك قد تراجعت عن تسمية ما أنجزتْه بـ«الشِّعر الحُرّ»، واختارت له اسمًا أَدَقَّ، هو: «شِعر التفعيلة»، فكم بالحَرِيّ أن تتراجع منال كذلك عن وهم أن ما تُنجزه «قصيدة نثر»، فتختار له اسمًا أَدَقَّ، هو: «شِعر النَّثْرِيْلَة». وهو إنجازٌ لم تَدَّعه (منال) بل وَقَفَتْ عليه هذه القراءة.

-٢-

ولمزيد من الإيضاح للفارق بين (قصيدة النَّثْرِيْلَة) و(قصيدة النثر) - وبعد أن تبيَّنتْ كثافة الإيقاع العروضيّ في تلك النماذج من شِعر النَّثْرِيْلَة- فلنَقِسْها إلى نصوصٍ من قصيدة

النثر، التي تستحقّ هذا الاسم. وذلك كهذا النصّ، لـ(فُرات إسبر)[١]، بعنوان «**عندما ينام وحش الكآبة**»:

في الليل، عندما ينام وحش الكآبة
ترقُّ قشرة الأرض من البكاء.
في الصدر، تعزفُ ألحانها الرطوبة.
بلا أصابع، الليل يصفِّق للظلام.
في صدروهنّ لا ينام الحليب،
النساء يتركن المطر يسرحُ.
جفافُ الأرض،
يأخذ ما تتركه لحظة الصدق من مطر.

---

[١] (٢٠٠٩)، **زهرة الجبال العارية**، (دمشق: بدايات)، ١٤.

وفُرات إسبر: سوريَّة مقيمة في نيوزلندة. من أعمالها مجموعتان نصوصيّتان، هما: «**زهرة الجبال العارية**»، و«**نُزهة بين السماء والأرض**»، (دمشق: بدايات، ٢٠١١).

فهذا الضرب من الكتابة هو ما يصحّ أن يُسمَّى قصيدة نثر، حيث الاتّكاء على جماليَّات الانزياح اللغويّ وحركيَّة الصورة والمعنى فقط، دون نبض الإيقاع في مستواه الموسيقيّ التفعيليّ. صحيح أنها قد تَرِد دفقةٌ إيقاعيّةٌ هنا أو هناك، كما في المقطع التالي من نصٍّ آخر طويل نسبيًّا لـ(فُرات إسبر)، بعنوان «**بأرض لا مقام بها**»[1]:

أحبُّ المطر الذي يلامس ظهرك. ظلّك يعبر في الماء.
أتخيَّلُ نفسي سمكة.
وأحلم أني عبرت المحيط إليك.
أساي نهر يطوف وعلى الجانبين أيام شقاء لا عطر لها.

[1] م.ن، ٦٦.

فالسطر «**وأحلم أني عبرت المحيط إليك**» متقارب، أي على تفعيلة «فعولن»، بيد أن هذا لا يكفي في نصٍّ ليُدعَى: قصيدة نَثْرِيْلَة؛ من حيث إن هذا المستوى الإيقاعيّ البسيط وارد كثيرًا حتى في النثر الخالص النثريَّة. لهذا تظلّ تجربة كهذه قصيدةَ نثرٍ تمامًا.

وتمكن الإشارة كذلك إلى نموذجٍ بيانيٍّ آخَر، من خلال نثائر الكاتبة المغربيَّة (نجاة الزباير)[١]. فمن نصّها تحت عنوان «**القصيدة النبويّة**»[٢]، تقرأ:

---

[١] جاء من سيرتها الذاتيَّة، الواردة في مجموعتها «**قصائد في ألياف الماء**»، أن ديوانها «**النخب الأخير**» فاز بإحدى الجوائز العالميَّة لدار نعمان للثقافة بلبنان، ٢٠٠٦. وكانت مِن بين العقول العربيَّة التي كرَّمتها (الجمعيَّة الدوليَّة للمترجمين واللغويين العرب)، ٢٠٠٧. تُرجمت بعض قصائدها إلى الإسبانيَّة، ٢٠٠٧. لها عدد من الكُتُب المنشورة. صدر لها مؤخَّرًا: «**فاتن الليل**»، ٢٠١٢. لم أطَّلِع عليه.

[٢] (٢٠٠٩)، **قصائد في ألياف الماء**، (مراكش: دار وليلي)، ٨- ٩.

٢- غَلَّقتْ أبوابَ غوايتها

تمدَّدتْ فوق لحاف الأَلَقْ

تتنشَّق أنفاسًا مبلَّلة بالأرَقْ

وبين يديها رقصاتُ هَجْسي

كيف أُعانقُ صحوَها

ونبضي في كبريائها احترقْ.

٣- دُرتُ حَولها سَبْعًا

كانت صُفرةُ الصمتِ

تتصاعد دُخانًا

جذبتني إِلَيَّ

سَقَطتْ نفسي فوق لظاها...

فتَلحظ هاهنا الاحتفاء بالتقفية: (الأَلَقْ، بالأرَقْ/ احترقْ...). وتلك من خصائص النَّثْرِيْلَة، غير أننا لا نجد حضور المكوِّن الآخَر للنَّثْرِيْلَة، وهو الإيقاع التفعيلي، إلّا

على نحوٍ عابر. كما في قولها، مثلًا، من نصٍّ بعنوان «**قصيدة كسرتها أوزان الهوى**»[١]:

كان الضوء في كفِّي
قصيدةً طريدةً
وحين يطويني الوطنُ خفيةً
بين غمام الكلام
أتصبَّب شظايا لا تُحسن الانحناء

حيث تُلمح ملامح من النَّثْرِيْلَة، غير أن النصَّ يظلّ نثيرةً، خاليةً من الإيقاع التفعيلي، إجمالًا. على أن (نجاة) قد تبدو في بعض نصوصها منزلقةً فعلًا، وبوضوح، إلى الإيقاع النَّثْرِيْلِيّ، كما في نصِّها بعنوان «**غنج متبرجة**»[٢]:

---

[١] (٢٠٠٧)، **أقبض قدم الريح**، (مراكش: دار وليلي)، ٥٩.

[٢] **قصائد في ألياف الماء**، ٣٩- ٤١.

اتكأ/ تُ على/ لغوها/ أَتأمْـ/ مَـل خَمْـ/ ـرتها المنسابة من وثنيَّـة الهوى... قالتِ اقـ/ ـتربي... صرختْ/ وكأنْـ/ ـنِيَ أهْـ/ ـذي: ألم/ تكتفي/ بزلا/ زلهِ/ تتهدْ/ دَلُ بيْـ/ ـنَ أنفاس الهَجْرِ؟... وقالت/ سافري/ في شِفا/ هِ النها/ رِ فتِلْـ/ ـكَ بقا/ يا مديـ/ ـنةٍ لا تنام!

-٣-

ولا غرابة أن تبقَى الموسيقى حاضرةً في شِعر الشاعر العربي، أو أن يبقَى الاحتفاء لديه بالتفعيلة العَروضيَّة؛ فهو ابن بيئة شفاهيَّة غِنائيَّة، ما زالت أصداء تراثها الشِّفاهيّ الغِنائيّ حَيَّةً في موروثه الشَّعبيّ، ومحيطه الاجتماعيّ العامّ. كما أن الذاكرة الثقافيَّة والتعليميَّة مكتنزة بالغِنائيَّة، والشِّعر العربيّ بمجمله مرتبط بالغِناء في الوجدان العربيّ، فما أن يواجِهَ الذِّهنُ العربيّ القصيدة- أيًّا كان شكلها- حتى يَلِجَ جوًّا من النَّغَم والتنغيم المتخيَّل. لأجل هذا فإن المُنْشِئ-

حتى ووعيه صِفرٌ من عِلم العَروض، معتمدًا على حِسِّه الفِطريّ- ينقاد حين ينوي قول شِعر إلى صُنع كلامٍ ذي طابعٍ تنغيميّ، دون وَعْيٍ عِلميّ؛ لأن ذاكرته الشِّعريَّة الجمعيَّة، ولأن حضور الشِّعر في مخيِّلته، مقترنان بلغةٍ موسيقيَّة ما، فإذا هو يراود الهرب عن فخّ التفعيلة إلى النثر ليقع في التفعيلة.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة لم تَخْطُ إلى إجراء استقراءٍ شاملٍ لفوارق هذه الظاهرة الفنِّـيَّة بين أقطار الوطن العربيّ- إنْ وُجدتْ- فإن النماذج التي وقفتْ عليها لمبدعين من (السعوديَّة) و(الأردن) و(مِصْر)،و(العراق)، و(المغرب)، تُنبئ عن أثر البيئة، إلى جانب عوامل أخرى. ذلك أن البيئات الثقافيَّة العربيَّة ما انفكت تعيش أجواء الشِّعر العربيّ الأُولى، بكامل زخمها الإيقاعيّ. ومن ثَمَّ لا غرابة أن تَظهر موسيقى الشِّعر حتى في ما يظنّه منشئوه قصائد خالصةً لوجه النثر. كيف لا، والنثر نفسه في هذه

البيئات لا يخلو- بسبب تلك المؤثِّرات المشار إليها- من ملامح شِعريَّة نغميَّة، ويظلّ الإنسانُ ابنَ بيئته!

على أن الفوارق بين وَعْيٍ ووَعْيٍ لدى الذوات الشاعرة المختلفة يرسم أمامنا مسارات بين قصيدة النثر وقصيدة النَّثْرِيْلَة:

١. مَن يكتب **قصيدة النثر** عن وَعْيٍ بالمستويات الفنِّـيَّة، والحدّ الفاصل بين التفعيليّ والنثريّ، وهو مستمسك بالخلاص من البنية الإيقاعيَّة الشِّعريَّة بحذافيرها، وهذا ما يفعله (أُنسي الحاج)، كما رأينا من قبل، أو تفعله (فُرات إسبر)، من (سوريَّة).

٢. مَن يكتب **قصيدة نثرٍ** على سجيَّته، بلا وَعْيٍ بتلك المستويات، أو بوعيٍ مرتبكٍ، فيقع بين حَدَّي **النثر والتفعيلة**، وقد يكون الناتج: **قصيدة نَثْرِيْلَة**.

ويظهر هذا غالبًا في نصوص الجيل الناشئ من الشعراء والشواعر في الوطن العربيّ.

٣. كاتب يُراوح في كتابته بين **قصيدة النثر** و**النَّثْرِيْلَة**؛ لأن ثقافته التأسيسيَّة الغنائيَّة ما تنفكّ تنضح نصوصه بإيقاعاتها التفعيليَّة المنثورة. ويمكن أن نرى ملامح ذلك، مثلًا، في تجربة (أديب كمال الدِّين)، من (العراق)، كما في مجموعته «**أقول الحرف وأعني أصابعي**»[١]. وإلى درجة ما، في تجربة (نجاة الزباير)، من (المغرب).

٤. مَن يكتب **قصيدة النثر** عن وَعْيٍ نقديٍّ بالمستويات الفنِّـيَّة، والحدّ الفاصل بين التفعيليّ والنثريّ، وقد

[١] (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١١). وتمكن الإشارة في تلك المجموعة إلى جملة من النصوص التي تُعدّ قصائد نثْرِيْليّة، لما فيها من إيقاع تفعيليّ، كنصّ «ثمة خطأ»: ص٧، «العودة من البئر»: ص١٣، «إنّي أنا الحلّاج»: ص١٧.

يعاشر الأشكال الشعريَّة الإيقاعيَّة جميعها- **التناظريَّة، والتفعيليَّة، والنَّثْرِيْلِيَّة، والنثريَّة**- بلا تحفُّظ، طليقًا غير مرتهنٍ إديولوجيًّا، باحثًا عن الاختلاف الفنِّي، بلا تقولب. وقد أشرنا إلى نموذج لذلك في تجربة (علاء عبدالهادي)، من (مصر)، ويمكن أن نضيف نموذجًا آخر من تجربة الشاعر المغربي (أحمد بلحاج آية وارهام)[١].

فأيُّ هذه الأصناف من الوَعْي أخصب في المحصِّلة الفنِّـيَّة، وأيّها أكثر وعدًا بالآتي؟

إن منبثَق الإبداع الفنِّي الحقيقيّ يكمن في حالةٍ من اللَّاوَعْي، واللَّا عِلْم (الفقهيّ). وهو ما أنتج في الأساس بحور الشِّعر العربيّ، عَبْرَ التجربة الإنسانيَّة وإملاءات البيئة. ولو تخلَّصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقتْ من

[١] طالع: مدوَّنته على الرابط: http://awabbelhaj.arabblogs.com

مكبِّلات التمذهب والتصنُّع الراهن، لألهمت السَّجايا أصحابَها بحورًا جديدة، بحيث يأتي الشِّعر مكتنزًا بالموسيقَى، ولكن في غير نظامٍ تقليديّ. إلَّا أنه حينما يَرْدُف ذلك حِسٌّ نقديٌّ، لا يستسلم لعامل الطبع وَحْدَه، تتمخَّض الحالُ عن تأسيسٍ فنِّيٍّ ومعرفيٍّ لتيارٍ جديد، وذلك ما يُستشرَف في بعض تجارب: (قصيدة النَّثْرِيْلَة).

وها هي تي قصيدة النَّـثْرِيْلَة، اتجاهًا فنِّـيًّا غير معلَن، نسمِّيها هاهنا كي نمنحها شهادة الميلاد. وهي اتجاهٌ لو تكاثف، وأصبح له رصيده الواسع من التجارب والاستجابات، لأمكن التنبُّؤ بأن ينتهي إلى فتح بدائل إيقاعيَّة، عن عَروض الخليل وشِعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعًا، لا بنبذ الموسيقى الشِّعريَّة العربيَّة جملة وتفصيلًا، ولكن بالدَّوَران في فَلَكها، بروحٍ جديدةٍ تستلهم البكارة.

ملحق

نصوص منال العويبيل[1]

اِبْــتَسِمْ أَنْــتَ في الرِّياض

" وَاو

طَاء

نُون .. هذا البَلد الحَزِيْن "

مَدِيْنَتِي تُدَخِّنُ رُوَّادَها كالسَّجائرِ المَهِيْلَة

[1] نظرًا لعدم صدور نصوص (منال العويبيل) في مطبوعة، طيلة هذه السنوات، بحيث تُمْكِن الإحالة إليها، ألحقَ الدارسُ هنا ما حلَّله من نصوصها أو أحال إليه.

لا تُبْكيك

لا تُضْحكك

تَصْلُبُ عَلَى وَجْهِكَ شِفاهًا سَتَعِيْها حِيْنَ تَخْتَلِقُ فِي الصَّباحاتِ لُطْفًا

لا يَجِيء!

فاحذَرْ في هَزِيْعٍ مِنَ الوِحْدَةِ شَماتَتَها

سَتَضْحَكُ حِيْنَها مِلْءَ الشِّدْقَينِ

عَلَيْك!

يا هُنا!

يا للهَنا!

اِبْتَسِمْ أَنْـتَ في الرِّيَاض

* * *

شَهِدَ شاهِدٌ مِنْ أَهْلِها:

" أَذْكُرُ أَنِّي – ذاتَ دَرْبٍ – اِبْتَسَمْتُ لِنَخْلَةٍ

فَاحْمَرَّ بِسْرُها

مدَّتْ مِنْ خُضْرِ السَّعَفِ كَفَّها

فما أَنْ راوَدَ الودُّ كَفِّي عَنْ سَلامِها

تَنَحْنَحَتِ الإِشارَةُ: أَنِ اعْبُرُون "

يا هُنا!

يا للهَنا!

اِبْتَسِمْ أَنْـتَ في الرِّيَاض

* * *

صُبْحٌ تَنَفَّس..

شَهَقَ عَلَى جَبائنِ الزَّهْرِ النَّدَى

أَمَّا اللَّظَى

فَزَفَرَ عَلَى جِباهِ العَبِـيْد!

تَوْبَةُ « اللَّهَّابِ » لَيْسَتْ نَصُوح

تَحْتَ شَمْسٍ عَرَّقَتِ « الأَشْمِغَةَ » نِشَاءَهَا:

مَحْرَمٌ يَقودُ

مِقْوَدَ مَثِيْلاتِي « الحَرَام »

ما اسْتطاعَ لدَحْضِ الحَرِّ حِيْلَةً

فَمَنَّ عَلَى « حُرْمَتِهِ » مِشْوارَها

يا هُنا!

يا للهَنا!

اِبْتَسِمْ أَنـْتَ في الرِّيَاض

* * *

نَهاراتٌ لا تُطْوَى، الأَرْضُ آنـاءُها..

تُوْغِلُ السُّبُلُ فِي البِعاد

يا صَبْرَها!

تَنَهَّدَتْ مَلامِح مِن وَراءِ نِقاب

رَشَفَتْ شِفاهُها- مِنْ سُفْلاهُ- شَرْبَةً

فَـلاحَتْ صَباحَةٌ في طَيِّ السَّوادِ

حَسِبَها غِرٌّ- مِنَ الطَيْشِ- لـُجَّةً!

هِيَ ما كَشَفَتْ عَنْ وَجْنَتَيْها

إِلَّا أَنَّ قَلْبَهُ

غَرِقَ فِي شِبْرِ ماء

يا هُنا!

يا للهَنا!

اِبْتَسِمْ أَنْـتَ في الرِّيَاض

*　*　*

وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الغُبار

قُلِ السَّمُومُ مِنْ أَمْرِ الرِّيَاض!

وَحُمَّى العَجَاج؟

قُلْ غَيْمَةٌ اِغْتابَتْ الرِّياضَ في سِيْرَةٍ

فَوَشْوَشَتْها أُخْتُها لِغَيْرِها

وهَكَذا.... .

فَتَضاحَكَ الجَمْعُ حَتَّى هَطَلَ مِنْ بَيْنِ نَوَاجِذِهِنَّ العَجاج

يا هُنا!

يا للهَنا!

اِبْتَسِمْ أَنْـتَ في الرِّيَاض

* * *

مَطَرٌ

مَطَرْ

عَرَجَتْ الصَلَواتُ عَلَى أكتافِ الـمَآذِن

" صَعَدَ الدُّعاءُ..

مَطَرٌ نَزَلْ "

وَكُلَّما رَحَلْ ..

تَرَكَ فِي العَيْنَيْنِ غَيْمَتَيْن

" ما مَرَّ شِتاءٌ

والرِّياضُ لَيْسَ فِيْها

دُمُوْع! "

يا هُنا!

يا للهَنا!

اِبْتَسِمْ أَنْـتَ في الرِّيَاض

* * *

الرِّياضُ.. لَيْسَ لَهَا مِنْ اسْمِها نَصِيْب..

قالَ التَّارِيْخُ إِنَّها كانَتْ «رِياضا»

وفي آخِرِ الزَّمانِ سَتكُون

فَحَتَّى تكُون

اِدْفَعْ بِالتِي هِيَ أَوْهَن:

أَدْبِرْ عَنْ ضِيْقِ الإِسْمَنْت

بُهاقِ الرُّخام

بُكْمِ واجِهاتِ الزُّجاج

حُمَّى الإِسْفَلْت

الشَّمْسِ ولَظاها

وقَمَرٍ لا يَلِيْها

اِبْتَسِمْ

اِبْتَسِمْ

اِبْتَسِمْ

اِبْتَسِمْ! أَنـْتَ في الرِّياض

أَمَّا بَعْدَك!

(١)

ضُجَّ بِي..

احضرْ فِـيَّ كخيمةِ سيرك..

رَقِّصْ دَمِي!

* * *

(٢)

مَلامُ عَيْنَيْك..

يَرْمِي بِشَزرٍ كالشَّرَرْ..

كنتُ أظنُّ بِقَلْبِي فَتِيْلًا..

«اِنْفَجَرْ!»

* * *

(٣)

أُقطِّرُ ثُكْلِي..

دَمْعَةً إِثْرَ دَمْعَة

وأَنْـتَ الغائِبُ الوَحِيدُ الَّذِي:

حُجَّته..

و«قَلْبِي» مَعَه!

* * *

(٤)

مُرَّ عَلَى هَرْطَقَةِ الوَفاء..

وفُضَّ الحَكايا

ثُمَّ أَمْعِنْ..

أَوْغِلْ..

تَمادَى في البِعاد

«شُلَّ مُناي»

* * *

(٥)

لَنْ أُخْبِرَه..

«لو عَلِمَ عَقْلِي بِفَجِيْعَةِ قَلْبِي..
سَيَسْخَر مِنْه!»

* * *

(٦)

إذْ حُقَّ عَلَى الفُؤادَينِ الوَداع..
أ كانَ لِكُلِّ غُثاءاتِ الأمانِي..

أيّ داع؟

* * *

(٧)

اِمْضِ وسامِحْ..
فإنَّما قَلْبِي «مُهَلْهِل»..

«يَمُتْ لَو يُصالِحْ!»

* * *

(٨)

اِنْتَهى!

أَقْصَرُ مِن حَبْلِ الكَذِب..

كانَ هذا «الهَوَى»

*　　*　　*

(٩)

كلَّما أَوْثَقتُ يَأْسِي..

صَبَوْتُ إِلَيكَ..

«خُنْتُ نَفْسِي!»

مسرح أصابع

(١)

أُرسُمْ يَدِيْ..

صِلْ خَطَّ كَفِّكَ بِخُطُوطِي..

زَكِّ غَدِي!

(٢)

أُسلُكْ يَدَكَ فِي قَلْبِكَ

تَخْرُج بَيْضاءَ مِنْ غَيْرِ شَوْق..

عِنْدَها مُدَّ أَصابِعَكَ، وَعُدَّ الجِهات:

شَمالٌ جَنُوب..

شَرْقٌ وَغَرْب..

و.... نَحْن.

(٣)

كانَتْ كَفُّكَ لِـحافَ خَدِّي..

لِـمَ نَزَعْتَ الدِّفْءَ في بَرْدِ الهَوَى؟

لماذا..

فَضَحْتَ وَرْدِي؟

(٤)

كُلَّما حَكَّنِي الشَّوق..

حَضَنْتُ خَدِّي الأَيْسَرَ بِيَمِيْني

وَخَدِّي الأَيْمَنَ بِاليَسار..

أَمْسَحُ بِإِبْهاميَّ العُيُون

كَـ.. لَـمْـسِك..

كَـ.. وَقْعِ يَدَيْك..

كَـ.. رَبْتِك عَلَى عارِضَيَّ..

أَوَّاااهُ ..... عُدْ!

(٥)

لِي مِنْ يَدَيَّ عَشْرُ الأَصابِع..

أَنـْتَ الكُفُوف..

وَحْدكَ تَنْـبُتُ أَيْنَما زُرِعْتَ (رَاحَة)!

(٦)

مَهْما غَمَرُوا عُيُوني..

أَيادٍ تُخَبِّئُ مَزاعِمَ فَرح..

أَيّ مُفاجَأةٍ لا تُفْتَحُ عَلَيْكَ..

فَرْطُ سُخْف!

(٧)

أنبتَ الـحُسنُ فيكِ ساقَي وَرْدٍ..

ذاتَ الشِّمال..

وذاتَ اليَمينْ

وأزْهَرَتْ أَصابِعُكِ بَتَلاتِ عِطْرٍ

لِكَفَّينِ مِنْ ياسمينْ..

قُوْلِي كَيْفَ لا ذَنـْبَ لَكِ فِي الغِوايَة..

وفوحُكِ وَحْدَهُ.. فَخُّ حَنِينْ؟

(٨)

أَمُوعُ بَرررد..
فَتَفْرُكُ يَدَيَّ بيدَيك..
تُتِيْحُ فِي الراحتَين شَمْس
فَكَيْفَ حِينَ تَـنْفُخُ الدِّفْءَ فيها؟
ذَكِّرْ الصَّيْفَ فِيَّ حِيْنَها:
أَمَرَّ الشِّتاءُ بِبابِي أَمْس؟!

(٩)

حِينَ تَعُود..
سَأُصافِحُ يَدَيْكَ.. شِمالَهَا واليَمِينْ..
وسأَعْصُرُ أَصابِعَكَ اللَّاتِي بِمَرَّاتِ الغِياب..
إلى أنْ تَرْتَـدَّ طِينْ
فَأَعْجُنُ يَدَيَّ فِي يَدَيْكَ:
تَبْقَى لَدَيّ؟
أَوْ نَرْحَلُ أَجْمَعِينْ؟

(١٠)

حُكَّ أَدِيْمَ هذا الهَوَى

نُثَّ نَداه

سَيَصِيْحُ العاذِلُونَ فـيْنا:

كُفَّا أَذاه

(١١)

اُطْرُقْ بِكَفِّكَ بابًا لَطالما انْتَظَرَكَ

كَلَهْفَةٍ على البَرِيد..

وعَفِّرْ بِالسَّلامِ يَدَيَّ..

سَتَـنْبُتُ حَبِيْبِي في سُطُورِ جَبِيْنِكَ..

أَبْياتُ قَصِيد

(١٢)

مُـدِّي يدكِ..

فرِّجِي ما بَيْنَ الأَصابِعِ

إِنْ لَمْ تُحِسِّي يَدِي..

أَقسميْ عليَّ: لَيْسَ بِرَاجِع!

(١٣)

خُذْ بِيَدِي

أُغْرُسْ تَحْتَ الذِّراعِ جَناحْ

عَلِّمْني كَيْفَ أَطِيرُ فِيْكَ

مِنْ أَقْصَى ذَنْبِكَ لِأَدْنَى السَّماحْ

الفصل الرابع

مآزق الشِّعريَّة

(بين قصيدة النثر والقِصَّة القصيرة جِدًّا)

أصل هذا الفصل ورقة بحث مقدَّمة إلى:

(ملتقى نادي القصيم الأدبي) حول:

«جماليَّات القصيدة الحديثة في المملكة العربيَّة السعوديَّة»،

شوّال ١٤٢٨هـ= نوفمبر ٢٠٠٧م

مآزق الشِّعريَّة

(بين قصيدة النثر والقِصَّة القصيرة جِدًّا)

أ. القِصّة القصيرة جِدًّا / قصيدة النثر جِدًّا:

كُلّ ما في (القِصَّة القصيرة جِدًّا) قصير جِدًّا إلَّا مصطلحها هذا؛ فهو أطول مصطلحات الأجناس الأدبيَّة والفنِّيَّة. ربما لأننا في الثقافة العربيَّة قد أهملنا خصائص اللغة العربيَّة وما تمنحه من إمكانيَّات تعبيريَّة عَزَّ نظيرها في غيرها، وأخذنا نُترجم المصطلحات وَفق ترهُّلاتها في لغاتٍ أخرى مختلفة، كما في ترجمتنا الحرفيَّة لهذه التسمية: « A VERY SHORT STORY». إذ لعلّ المصطلح الأَولى للتعبير عن هذا النوع كان أن يُسمى في العربيَّة: (القِصَّة القُصْرَى)، تفريقًا بينه وبين (القِصَص القصيرة novellas). غير أنه يعترض سبيل هذا البديل أمامنا الآن عددٌ من المبادئ:

أوّلها، أن في المصطلح البديل (القِصَّة القُصْرَى) جَزْمًا بأن هذا الضرب من القصص هو الأقصر، ولئن كان هذا هو ظاهر الأمر الآن، فإن استعمال (أفعل التفضيل) في مصطلحٍ أمرٌ غير مستساغ. وثانيها، أن في مصطلح (القِصَّة القصيرة جِدًّا) إلماحٌ ضِمنيٌّ إلى أن النصّ هو من جنس (القِصَّة القصيرة) إلَّا أنه أقصر من معتاد (القِصَّة القصيرة)، وإنْ كان كُتَّابه قد يبالغون في اختزاله كثيرًا، كما سنرى. والسبب الأهمّ المُعترِض في سبيل اتخاذ بديلٍ عن ذلك المصطلح الطويل أنه قد استقرَّ تداولُه بين الناس، فصار من غير المناسب تعديله، بل قد يكون ذلك محض عبث. فلا مناص إذن من التعلُّل بأنْ: لا مشاحَّة في الاصطلاح، مهما كان.

على أن مناقشة المصطلح هنا تلفتنا إلى ما هو أكثر أهميَّة منه، وهو النظر في طبيعة النصوص المندرجة تحت هذا المصطلح نفسها، من حيث كونها تتصف بالقصصيَّة أصلًا

أو لا تتصف؟ ما قد يدعو إلى تصنيف بعضها تحت مصطلح آخَر، هو: «قَصِيْصَة»، (بقاف مفتوحة وصاد مكسورة)، تركيبًا نحتيًّا من «قصيدة نثر-قِصَّة قصيرة جدًّا»؛ لأن ما يُسمَّى القِصَّة القصيرة جِدًّا هو أحيانًا قصيدة نثرٍ في قِصَّة قصيرة جِدًّا، أو قِصَّة قصيرة جِدًّا في قصيدة نثرٍ، لا فرق، في تزاوجٍ يجعل الفارق بين هذين النوعَين شفَّافًا جِدًّا، حتى لا يكاد يميِّز القِصَّة القصيرة جِدًّا سوى التزامها حكائيَّةً ما، في حين لا يلزم ذلك قصيدة النثر.[1] كما أن

---

[1] نَسَبَ إليَّ الشاعر (علي الدميني)، في مقال له تحت عنوان «***القِصَّة القصيرة جدًّا (ق.ق.ج)***»، نُشِر في جريدة «الجزيرة»، ((الخميس ٤ شعبان ١٤٣٤هـ= ١٣ يونيو ٢٠١٣م)، «المجلَّة الثقافيَّة»، ع٤١٠، ص٨)، أنني اقترحتُ للقِصَّة القصيرة جدًّا: «أُقصوصة»، مصطلحًا بديلًا. ومع أنه لم يوثِّق أين وَجَدَ ما زعم، فمن الواضح أنه ملتبس في ذلك مع ما ذكرتُه هاهنا، ولم أذهب مطلقًا إلى ما قال. وقد استعمل (غازي القصيبي) هذا المصطلح «أُقصوصة» على غلاف عمله الأخير «**ألزهايمر**»، (بيروت: بيسان، أغسطس ٢٠١٠)، للإشارة إلى أنه: (رواية قصيرة). وإنما مصطلح «الأُقصوصة» قد يصلح ←

بعض الشِّعر لا يميِّزه عن النثر سوى الإيقاع، والإيقاع وحده ليس ما يمنح الشِّعر شِعريَّته، كما أن ليس فقدانه هو ما يمنح النصّ نثريَّته بالضرورة. وإنما الإيقاع عنصر فارق للشِّعر، كما يجب أن تكون الحكائيَّة عنصرًا مائزًا لكلّ ما يندرج تحت اسم «قِصَّةٍ»، طالتْ أم قصرت. ولكي نختبر هذه الحقيقة، لنأخذ نصًّا لشاعرٍ لا شكَّ في شِعريَّته ولا في

مصطلحًا عربيًّا عن «القِصَّة القصيرة». ولذلك، كذلك، لا أرى المصطلح الذي قد يستعمله بعضٌ للإشارة إلى (القِصَّة القصيرة جِدًّا) المتلبِّسة بـ(قصيدة الومضة): «أُقصودة» مناسبًا لذلك الشكل الكتابي؛ من حيث إن القِصَّة القصيرة جدًّا لا تُعَدّ «أُقصوصة»، بل هي أشدّ تكثيفًا واختزالًا. أمَّا ما كَرِهَه الدميني في هذا البناء الصرفي، مشيرًا إلى أنه يُذكِّره بمفردات ذات دلالة سلبيَّة كـ«أُضحوكة»، فلا معنى له. وهذا بناء يُستعمل في العربيَّة في كلمات متابينة، منها ما هو ذو دلالة سلبيَّة ومنها خلاف ذلك: كـ«أُطروحة»، و«أُعجوبة»، و«أُمثولة»، و«أُهزوجة»... إلخ.

تجربته الغنيَّة، وهو (محمود درويش)[١]. وليكن نصًّا له بعنوان «**لا أعرف الشخص الغريب**»:

لا أعرف الشخص الغريبَ ولا مآثِرَهُ...
رأيتُ جِنازةً فمشيتُ خلف النعش،
مثل الآخرين مطأطئ الرأس احترامًا. لم
أجد سَبَبًا لأسأل: مَنْ هُو الشخصُ الغريبُ؟
وأين عاش، وكيف مات [فإن أسباب
الوفاة كثيرةٌ من بينها وجع الحياة].
سألتُ نفسي: هل يرانا أَم يرى
عَدَمًا ويأسفُ للنهاية؟ كنت أَعلم أنه
لن يفتح النَّعْشَ المُغَطَّى بالبنفسج كي
يُودِّعَنا ويشكرنا ويهمسَ بالحقيقة
[ما الحقيقة؟]. رُبَّما هُوَ مثلنا في هذه
الساعات يطوي ظلَّهُ. لكنَّـهُ هُوَ وحده

[١] (٢٠٠٥)، **كزهر اللَّوز أو أبعد**، (بيروت: رياض الريّس)، ٦٧- ٦٩.

الشخصُ الذي لم يَبْكِ في هذا الصباح،
ولم يَرَ الموت المحلِّقَ فوقنا كالصقر...
[فالأحياء هم أَبناءُ عَمِّ الموت، والموتى
نيام هادئون وهادئون وهادئون] ولم
أجد سببًا لأسأل: من هو الشخص
الغريب وما اسمه؟ [لا برق
يلمع في اسمه] والسائرون وراءه
عشرون شخصًا ما عداي [أنا سواي]
وتُهْتُ في قلبي على باب الكنيسة:
ربما هو كاتبٌ أو عاملٌ أو لاجئٌ
أو سارقٌ، أو قاتلٌ... لا فرق،
فالموتى سواسِيَةٌ أمام الموت.. لا يتكلمون
وربما لا يحلمون...
وقد تكون جنازةُ الشخصِ الغريب جنازتي
لكنَّ أَمرًا ما إلـٰهيًّا يُؤَجِّلُها
لأسبابٍ عديدةْ
من بينها: خطأ كبير في القصيدةْ!

لنسأل هاهنا: أهذه قصيدة، أم قِصَّة (قصيرة جِدًّا)؟

بل أهذا نَصٌّ شِعريٌّ أم نَصٌّ نثريّ؟

أين الشِّعريّ فيه من النثريّ إذن؟

لنُجرِّب إزالة الإيقاع التفعيليّ عنه، ثم لننظر ماذا سيبقى من شِعريَّته؟:

لست أعرف الشخص الغريبَ، ولا أعرف مآثِرَهُ... وإنما رأيتُ جِنازةً فمشيت وراء النعش، كالآخرين، وأنا مطأطئ الرأس احترامًا. لم أجد أيّ سَبَب للسؤال عن الشخص الغريب ومن يكون؟ أو أين كان يعيش، وكيف توفي [أسباب الموت، كما هو معروف، كثيرةٌ، ومن بينها ما يمكن أن يُسمّى وجع الحياة]. لقد سألتُ نفسي حينها: هل كان يرانا، أَم يرى عَدَمًا وكان يأسفُ للنهاية؟ كنت أَعلم طبعًا أنه لن يفتح نعْشَه الذي كان مُغَطًّى بالبنفسج لكي

يُودِّعَنا، أو يشكرنا، أو يهمسَ إلينا بالحقيقة [وما الحقيقة؟]. قد يكون يطوي ظِلَّهُ مثلنا في هذه الساعات.. من يدري! غير أن المؤكد أنه هُوَ الشخصُ الوحيد الذي لم يَبْكِ في هذا الصباح، كما لم يَرَ الموت المحلِّقَ كالصقر فوقنا... [ذلك أن الأحياء أَبناءُ عَمِّ الموت، في حين أن الموتى نيام وهادئون هادئون هادئون]. حقيقةً لم أجد أيّ سَبَب للسؤال عن ذلك الشخص الغريب مَن يكون؟ أو ما اسمه؟ [عمومًا ليس هناك لاسمه برق يلمع]. كان السائرون خلفه عشرين شخصًا باستثنائي [أنا غيري]. ولقد تُهْتُ على باب الكنيسة في قلبي: قد يكون الرجل كاتبًا، أو يكون عاملًا، أو لاجئًا، أو حتى سارقًا، أو قاتلًا... ليس هناك فرق؛ لأن الموتى متساوون أمام الموت.. فهم لا يتكلمون وقد لا يحلمون... وربما تكون جنازةُ الشخصِ الغريب تلك جنازتي، إلَّا أن أَمرًا إلـٰهيًّا ما يُؤَجِّلُها؛ وذاك

لأسبابٍ كثيرة، ومن بينها احتمال ورود خطأ كبير في القصيدةْ!

كيف نرى النصّ الآن؟

كم بقي من الشِّعر؟ وماذا جرى؟

وهل بقي النصّ شِعرًا؟

لقد أصبح في شكل قِصَّة قصيرة جِدًّا. مع أننا لم نُجْر عليه إلَّا تعديلات طفيفة، لإزاحة الإيقاع، لا أكثر، بالتقديم والتأخير، أو استبدال بعض المفردات بمرادفاتها.

فماذا يعني هذا؟

إنه يعني أن أرباب قصيدة النثر على حقٍّ حينما يحتجّون بأن الإيقاع الموسيقي ليس كلّ شيءٍ في الشِّعر، وأن بعض النصوص لو أُذهبت عنها التفعيلة لصارت نثرًا

صِرفًا، في خواء عن اشتغالها على اللغة والصورة. ونصّ (درويش) برهان على صحّة تلك الحُجّة؛ فما الذي بقي فيه من شِعريَّة بعد إلغاء الإيقاع؟[1] هل تُغْنيه عن نثريَّته عبارة

---

[1] الحقّ أنْ ليس كبير فرقٍ بين كثيرٍ من شِعر (درويش) في سنوات إنتاجه الأخيرة وبين نثره، خلا حضور التفعيلة في الشِّعر. ومَن يقرأ كتابه «**ذاكرة للنسيان**»، مثلًا، يُدرك ذلك. فالمعادلات اللفظيَّة ذاتها، هناك وهنا، واللَّعب البديعيّ؛ فقصيدته تشتغل على اللغة، من حيث هي، لتجعل اللغة تحرِّك المعنى، لا المعنى هو الذي يحرِّك اللغة، كما هو الأصل ومنبثق الشِّعر العظيم. وهو ما يُفضي إلى شِعريَّة الفِكْرة، لا شِعريَّة الصورة والخيال، في نمطٌ درويشيّ لا تجديد مهمًّا فيه- يذكِّرنا بتجربة (أبي العلاء المعرّي) في «**اللزوميَّات**»- بات يجترّ قاموسًا محدودًا واحدًا، ونواميس أسلوبيَّة لا تخلو من التصنُّع أحيانًا، ومضامين فِكريَّة وفلسفيّة، ورؤى تعبيريَّة تتردَّد، إلى درجة أن القارئ يجد كأنْ قد قرأ آخِر نصٍّ لدرويش من قبل! لذا قد يمكن القول: إن النموّ التجديدي الحقيقي في لغة درويش الشِّعريَّة قد توقَّف في الثمانينيَّات من القرن العشرين، ثم ظلّ- على الرغم من إنتاجه الغزير اللّاحق، وسعيه لافتراع بناءات فنِّيَّة مختلفة- ينسج على منوال ماضيه، ويحفر فيه، دون أن يخرج عن دائرته ليقتحم فضاءات مختلفة، بعيدًا عن تكرار الذات. كما أنه حَصَر تجربته- إيقاعيًّا- في التفعيلة، محرِّمًا على نفسه العودة إلى بناء القصيدة العربيَّة، ←

كـ«وجع الحياة»، أو «يطوي ظِلَّه»، أو «لا برق يلمع في اسمه»، أو «تُهْتُ في قلبي»؟ وهي صيغ تعبيريَّة باتت اعتياديَّة، لا ماء شِعريًّا يُذكر فيها، حتى إن عبارة «تُهْتُ في قلبي» إنما هي: «تُهْتُ في أسئلة قلبي»، اقتضت التفعيلة فيها حذف كلمة «أسئلة». أم هل يُسمِن النصَّ شِعريًّا سطرُه الأخير:

... لكنَّ أَمرًا ما إلـٰهيًّا يُؤَجِّلُها لأسبابٍ عديدةْ

إلَّا نادرًا، [في كتاب يوميَّاته- الشِّعريَّة النثريَّة- بعنوان «**أثر الفراشة**»، (بيروت: رياض الريّس، ٢٠٠٨)، حيث يعود إلى الشِّعر البيتيّ في عددٍ من النصوص القصيرة جدًّا، كنصوصه: «على قلبي مشيت»، ص٨٧- ٨٨، على (البحر الوافر)؛ «في صحبة الأشياء»، ص١١٥؛ «ربيع سريع»، ص١٢٧؛ «مناصفة»، ص٢٣١، وكلّها على (البحر البسيط)]، ومن جهةٍ مقابِلةٍ لم يجرؤ على تجاوز التفعيلة إلى سواها. بل إنه، حتى في ميدان التفعيلة، قد حَشَر قصيدته في (دائرة المؤتلف أو المتقارب)، من خلال وحدتَي النَّغَم (فاعلن) و(فعولن)، اللتين يكاد لا يعزف على سواهما!

من بينها: خطأ كبير في القصيدةْ!

هل يُنقِذ شِعريَّة النصّ هذا السطر، وإنما ألهمتْ (درويشًا) به قافيةُ «...لأسباب عديدة»، في السطر السابق؟

لقد كان (درويش) استهلَّ مجموعته «**كزهر اللَّوز أو أبعد**»، التي منها النصّ المذكور، بمقولة (أبي حيَّان التوحيدي)، في «**الإمتاع والمؤانسة**»، (الليلة الخامسة والعشرين): «**أحسنُ الكلام ما... قامت صورته بين نَظْمٍ كأنه نثر، ونثرٍ كأنه نظم...**». وكأن (درويشًا) أراد أن يستبق بذلك الاقتباسِ إحساسَ القارئ بنثريَّة بعض نصوص مجموعته. ولكن هل عَنَى أبو حيَّان بـ«النظم كأنه النثر» هذا النمط الذي رأيناه في نصّ درويش؟ الواقع أنْ ليس نصُّه من قبيل «النظم الذي كأنه نثر، ولا النثر الذي كأنه نظم»، بل هو: «نظمُ نثرٍ، أو نثرٌ منظومٌ إيقاعيًّا»، أو هو بالأحرى: «نثرٌ موزون»! وهو يضعنا أمام جملة حقائق:

أوْلاها، وأُسُّها: أن خِدعة الإيقاع بالشِّعريَّة ليست خِدعة قديمة متَّصلة بالبحور والقوافي، بل هي متَّصلة بالإيقاع الموسيقي عمومًا.

وثانيتها: أن المنزلَق الإيقاعي الخادع عن عناصر الشِّعريَّة الأخرى، لا ينفي أنّ الإيقاع جوهريُّ التأثير في منح النصِّ اللغويّ حِسَّه الشِّعريّ، وأنّ المستمسكين به في البنية الشِّعريَّة مُحِقُّون في استمساكهم به؛ من حيث إنه قد ثبت إضفاؤه رونقه الشِّعريّ المتوتِّر على اللغة- البالغ أحيانًا حدَّ التَّعْمِيَة على غياب مكوِّنات شِعريَّة أخرى- وأنّ له كذلك تأثيره النفسيّ؛ من حيث إن النفس مسكونة بالإيقاع، بدءًا من نبضات القلب، التي هي أوَّل إيقاعٍ يقرع سمع الجنين عن قلب أُمِّه، ثم عن قلبه نفسه، وصولًا إلى معايشة نبض الإيقاع الكونيّ على اختلاف ضُروبه وأشكاله.

وثالثتها: أن القِصَّة القصيرة جِدًّا لا فرادة جنسيَّة فيها، إلَّا في خصلتين: (القصصيَّة) و(القِصَر). والأُولى هي الأهمّ في إكساب هذا الشكل الكتابي هويَّته الأُمّ. وهاتان خصلتان لا تستقلّ بهما القِصَّة القصيرة جِدًّا، بوصفها جنسًا أدبيًّا، بل هما شائعتان في الأدب، يمكن أن تتجلَّيا في نصوص أخرى منه، قديمة أو حديثة، نثريَّة أو شِعريَّة. لأجل ذلك فإن بعض النصوص الشِّعريَّة الحديثة (من شِعر تفعيلة، فضلًا عن قصائد نثر)، لو جُرِّدت من الإيقاع، لتحوَّلت إلى قِصص قصيرة جِدًّا، كما أن بعض القِصص القصيرة جِدًّا لو زُوِّدت بلمسات إيقاعيَّة- كما سنرى لاحقًا لدى القاصَّة (هيام المفلح)- لجاءت أَشْعَر من نصّ (درويش) الآنف!

وعلى غِرار تشبُّث قصيدة النثر بالشِّعْريَّة يبدو تشبُّث بعض أنماط ما يُسمّى «القِصَّة القصيرة جِدًّا» بالقِصَّة، فيما

القِصَّة في بعضها واهية، أو حتى مفقودة. فهذان الشكلان (القِصَّة القصيرة جِدًّا) و(قصيدة النثر) شكلان خارجان على القانون في جنسَي الشِّعْر والقِصَّة، وجمالهما يكمن في خروجهما. غير أن الإشكال يظلّ في المصطلح؛ إذ أن ما يُنسَب إلى جنس الشِّعر يجب أن ينتمي إليه، وما يُنسَب إلى جنس القَصّ يجب أن ينتمي إليه كذلك. فإنْ كان جنسًا مدجَّنًا، وجب أن يأخذ تعريفه المائز وتسميته المستقلَّة. أمَّا جِدَّة النصّ نفسها، فكما قلنا عن قصيدة النثر: أنْ ليس من جديد فيها على التراث العربي، إلَّا تعليق المصطلح[١]، فإنه يمكن القول عن (القِصَّة القصيرة جِدًّا).

ولعل الإشكال عمومًا يتمثَّل، إنْ على صعيد النوع أو المصطلح، في غياب المرجعيَّة التراثيَّة العربيَّة– على ما ضاع

[١] انظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، **حداثة النصّ الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة: قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ**، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٥– ٠٠٠.

من التراث- فإذا بعض الأشكال التي تحاكي نماذج من آداب أخرى (غربيَّة بصفةٍ غالبةٍ) تبدو جديدة[١]. على الرغم من أن تلك الآداب ناشئة نسبيًّا، الرواية نفسها فيها متأخِّرة المولد قياسًا إلى تراث «**ألف ليلة وليلة**»، و«**حيّ بن يقظان**»، و«**التوابع والزوابع**»، و«**رسالة الغفران**»، وغيرها من أنماط الكتابات والمخاطبات والرسائل. كأنّ استيراد التقنية قد خلّق في الموازاة ثقافة استيرادٍ للأفكار والأشكال الفنِّـيَّة، لا تنفصل عن الحسّ الحضاري بأن الوافد اختراعٌ حديثٌ بالضرورة، كسائر المخترعات التي تُستورد، فيُؤخَذ ببِنياته وتسمياته، وإنْ لم يكن في معظمه إلّا «بضاعتنا رُدّت إلينا»، بعد تغيير التسميات. هنالك يكمن لُبّ القضيّة في معظم

[١] ويزداد دَهَش الجيل الناشئ لما يعوزه من تأسيس مكين في العربيَّة وآدابها، إنْ لم يكن مُعْرِضًا عن التراث العربيّ إعراضًا أو مصروفًا عنه. ولقد يُسنده من النُّـقَّاد أمثاله، أو مَن لهم مواقف خاصَّة مِن عِلْم من علوم العربيَّة، أو فنٍّ من فنونها، فيظهر خطاب نقديّ يُلبس طلاء النقد العِلْميّ ما ليس بنقدٍ ولا بعِلْم.

الجدل الدائر بساحاتنا الثقافيَّة والنقديَّة حول بعض ما تُزعم جِدَّته من الأنواع الأدبيَّة وتُدَّعى الريادات الحديثة فيه. ومن ثَمَّ تُعرض بعض تلك الكتابات- التي منها الجميل ومنها دون ذلك- في غير قليل من تهويل المنجز، علاوةً على تسمية الأشياء بغير أسمائها.

ب. القِصَّة القصيرة جِدًّا/ قصيدة النثر، لدى (هيام المفلح)[1]، نموذجًا:

-١-

لكأني بعنوان المجموعة القصصيّة التي نشرتها الكاتبة السعوديّة (هيام المفلح)، بعنوان «**كما القلق يتَّكئ الجمر**»[2]، كان في البداية: «**أشجار النار**»، ثم عُدل عنه إلى العنوان المنشورة به المجموعة. بدليل أن لوحة الغلاف هي تلك

[1] هي: هيام حسون المفلح. صدر لها قبل عملها محلّ الدراسة: «**صفحات من ذاكرة منسيّة**»، قصص، (دمشق: دار دانية، ١٩٨٩)؛ «**الكتابة بحروف مسروقة**»، قصص، (دمشق: دار دانية، ١٩٩٨). وهي كاتبة ومحرّرة صحفيّة بجريدة «الرياض»، منذ ١١ سنة، تكتب زاوية أسبوعية فيها. إضافة إلى أنها مسؤولة (صفحة الطفل) الأسبوعيّة في الجريدة. جمعتْ مقالاتها الصحفيّة ضمن كتاب تحت النشر، بعنوان «**عطر عشر سنوات.. وسنة**». فائزة بالجائزة الثانية في القِصّة القصيرة بأندية الفتيات بالشارقة، على مستوى كاتبات الوطن العربي.

[2] (٢٠٠٧)، (بيروت: الدار العربيَّة للعلوم).

اللوحة المصاحبة لنص «**أشجار النار**»[١]. وقد ذُيِّلت لوحة «**أشجار النار**» في داخل المجموعة بعبارة «**أشجار النار، بقلم هيام المفلح**». وبعيدًا عن تعليل العدول عن هذا العنوان، إنْ صحّ احتماله، فإن ما استقرّت الكاتبة عليه من عنونة يلفت الحسّ اللغويّ بتركيبته، التي تدخل فيها «كما» على الاسم، وكان يمكن القول: «كالقلق يتكئ الجمر»، إنْ كان الهدف مجرد التشبيه. فما سبب هذا التركيب الصياغي؟: أَسَيْرًا مع الدارِج من التعبير، أم لمسوِّغ دلاليّ؟

إنّ «ما»، في «كما»، يمكن أن تكون اسميّة، موصولة، أو نكرة موصوفة، كقولنا: «كما تَدين تُدان»، أي «كالذي تَدين به تُدان بمثله»، أو «كشيء تَدين به تُدان بمثله». أو تكون حَرفيّة مصدريّة، كقولنا: «كتبتُ كما كتبتَ»، أي ككتابتكَ. ويبقى ممَّا يتّفق وصيغة عنوان مجموعة (المفلح)

[١] ٤١.

أن تكون «ما» زائدة، وذلك كقول (عمرو بن براقة الهمداني):

وننصر مولانــا ، ونعلم أنــهُ

كما الناسِ، مجرومٌ عليه وجارمُ

أو كافَّة عن العمل، نحو قول (زياد الأعجم):

وأعلمُ أنّني وابن حُمَـيدٍ كما النشوانُ والرجلُ الحليمُ

أريدُ هجاءَهُ وأخافُ ربـّي وأعـرفُ أنـه رجـلٌ لـئـيمُ

وهاتان الحالتان- أي ما الزائدة وما الكافَّة- واردتان في الشِّعْر لا في النثر[1]. ولا معنى لحرف زائد في أوّل كلمة من عنوان كتاب، ولا للكفّ عن العمل هناك

[1] وما فعله (الأعجم) في بيته إنما كان حيلة صياغيَّة كي تَسلم له القافية مرفوعةً.

أيضًا. فإذن، لا مجال إلّا بتأوُّل فعلٍ مضمرٍ بعد (كما)، وكأن التقدير: «كما يتكئ القلق يتكئ الجمر».[١]

على أن الكاتبة قد استعملت عبارة «كما القلق»، لوحدها، عنوانًا للقِسم الأول من مجموعتها. ولئن كان مبتغَى الإيجاز وراء استخدام تعبير كذاك في العنوان، فقد كان يمكن أن يكون العنوان «كما يتكئ القلق»، مع ترك العبارة الشارحة الأخيرة لحدس القارئ وخياله. لكن لندَع محاكمة هذه الاستعمالات، ولننظر في محاكمة الدِّلالات.

[١] ولعلّ في كلام النحويِّين نظرًا في هذه المسألة، فحين نقرأ قول (أبي تمَّام، (١٩٨٣)، **ديوانه**، بشرح الخطيب التبريزي، تح. محمَّد عبده عزّام (القاهرة: دار المعارف)، ٢: ١١٤/ ١٩):

دَلُوْحانِ تَفتَرُّ المَكارِمُ عَنهُما ... كَما الغَيثُ مُفتَرٌّ عَنِ البَرقِ والرَّعدِ

نجد المعنى التقديري: «كما هو حال الغيث...». ومن هنا فليست «ما» زائدة، ولا كافَّة (فقط)، بل لها وظيفة دلاليَّة؛ ففَرْقٌ بين قولنا «كما هو حال الغيث...» و«كالغيث». ولا زيادة في المبنى إلّا بزيادة في المعنى.

هل الأمر كما يقول العنوان: «**كما القلق.. يتّكئ الجمر**»، أم هو «**كما الجمر.. يتّكئ القلق**»؟

النصوص تعبِّر عن موضوعة «القلق»، فهو الذي يهطل بحسب لوحة رسمٍ داخليّة خُطّ فوقها عبارة: «**يتّكئ الجمر، فينثقب قلبي، ويهطل القلق**»[1]، وذلك على طريقة هطول «المطر»، لدى **السيَّاب**: «**ويهطلُ المطر**». فقد كان «القلق» إذن أَولى بالتشبيه بـ«الجمر»[2]. أم تُرى الكاتبة توخَّت قلب التشبيه، وكأن القلق قد صار أشدّ من الجمر إحراقًا؟ ذلك لها، على سبيل المبالغة. وإن كانت هذه الدلالة البلاغيّة المفترضة ستتلاشى بملاحظة قِسْمَي المجموعة، حيث يَرِد قِسْم تحت عنوان «**كما القلق**»، وآخَر

---

[1] ٥.

[2] مع أن تلك العبارة تكشف عن أن العلاقة بين «القلق» و«الجمر» ليست بعلاقة تشبيهٍ كما في العنوان، بل علاقة سببٍ بنتيجة، وأن الجمر جمرٌ مجازيٌّ لا حقيقيّ.

بعنوان «**اتّكاء الجمر**». ولا يلوح بين ذَينك القِسْمَين فرقٌ موضوعيٌّ يسوِّغ فصلهما تحت عنوانين.

- ٢ -

غير أن الأمر لا يقف عند شِعريَّة العنوان، ولا عند عبارات مجنّحة الانزياح في سياقات النصوص، أو صُوَرٍ بلاغيّة مبتكرة التركيب، كعبارة «**ذاك القهر الذي يتسلَّقني**»[١]، مثلًا، أو:

«**ضغطت أصابع قلبي على الأرقام...**

اخترقتْ أُذني مثل صوت الشواء:

- «هلا حبيبي»...

[١] ٥٦.

استجمعني اتِّقادٌ قبل أن أتشظَّى رمادًا:...»[1]

بل إن بعض نصوصٍ كاملةٍ من المجموعة تتوالج مع قصيدة النثر، إلى درجة التماهي. ولنقف على سبيل المثال مع نَصٍّ بعنوان «**مُشكِلة**»[2]:

«المُشكِلة:

أن أسوارها عالية..

أعلى من قامته..

من هامته..

من كلّ سلالمه!

المُشكِلة:

[1] ٩٤.

[2] ١٤.

أن لا سـبيل يوصـله إليهـا.. إلّا القَفَص!»

فهل هذه (قصّة قصيرة جِدًّا) أم هي (قصيدة نثـر)؟ وهل من كبير فرقٍ بين هذا النصّ وقصيدة نثر، ولتكن، على سبيل المثال، نصًّا بعنوان «**حجر وزهرة**»، لـ(فرات إسبر)[1]:

مثل غروبٍ تذوب.

أَمُدُّ يدي إلى أحجارها، تصير رمادًا

أَمُدُّ يدي إلى مائها يصير سرابًا.

مدينة من ركام

كيف قالوا منك مَرَّ الإلـٰه؟

رمَى حَجرًا وزهرة

[1] (٢٠٠٩)، **زهرة الجبال العارية**، (دمشق: بدايات)، ٧٢.

وقال للمرأة: اسكني في عماكِ.

بل قد تبدو قصيدة نثرٍ أكثر سرديَّة أحيانًا ممَّا يُسمَّى قِصَّة قصيرة جِدًّا. وهنا يكمن قلق الشِّعريَّة والقصصيَّة بين (القِصَّة القصيرة جدًّا) و(قصيدة النثر).

أم هل نصّ (المفلح) بعنوان «**النُّوق**»[1] يُعَدّ قِصَّة، بأيّ مقياس؟:

«تفاجأتْ أن قلبه عموميّ كاستراحة طريق!

يكتظّ في كلّ وقتٍ بالزائرات..

يَرِدْنَهُ نُوقًا عطشى.. ويُغادرنه يمامات ثملات!

قبل أن تَقْبَلَ دعوة قلبه..

سرَّبتْ إليه سحابة حبِّها.

---

[1] ٣١.

كنستْ منه أعقاب الكلمات.. رماد الحنين..
روائح العبث.

كسرتْ كؤوس الذكرى.. وفناجين الوعد.

ثم دخلتْ إليه مجلَّلة بالتفرُّد.. وختمتْ أبوابه
بشمع التحدِّي!

((كان قد قرَّر أن يكتب على الباب:

«مغلق.. حتى سحابة أخرى».

كانت قد قرَّرتْ أن تُشاركه كتابة:

«مغلق.. حتى آخر نبض»))!»

فما هاهنا هو أَشْعَرُ من كثيرٍ ممَّا يُسمَّى «قصيدة نثر»، بهذا التصاقب الصوتيّ والدلاليّ بين الجُمل، وهذا الإيقاع الشجيّ للصُّوَر، فضلًا عن اللغة الانزياحيَّة الوارفة الظِّلال، والطِّباقات والمقابلات، وتداخل النصوص. وهي

عناصر مشتركة بين الشِّعْر والنثر، إلَّا أن تكثيفها يُدني النصّ من الشِّعريَّة على نحوٍ لافت، ولا سيما ما يُسمَّى (قصيدة النثر). ولا غرابة، فالقِصَّة القصيرة جِدًّا تشارك قصيدة النثر في قواعدها «البرناريَّة» الثلاث: (الوحدة- الإيجاز- وربما المجَّانيَّة). وهذه الخصيصة الأخيرة، (أعني: المجَّانيَّة)، تَظهر في بعض نصوص (المفلح)، كنصِّها بعنوان **«تواطؤ»**[1]:

«عند الشروق..

يرسلني أبي كي أسعى في مناكبها في
الوقت الذي تتسلَّل فيه الشمس من
نافذتي لترتمي على فراشي.

يخبرني عصفور الحقل أن ثمَّة «تواطؤًا»
يحدث في الخفاء!»

---

[1] ١٦.

والمعنى؟

(في بطن النصّ!).

وتسرد الكاتبة نصوصها دائمًا بتلك الشِّعريَّة الفراغيَّة في توزيع الكتابة على البياض، وكأنها تكتب نصًّا شِعريًّا. ومن هنا فإذا كان ما ذكره (وليم فوكنر William Faulkner) من أنْ «**ربما أراد كلُّ كاتب رواية أن يكتب شِعرًا في البداية**»[1] صحيحًا، فإن أصدق ما يصدق ذلك على القِصَّة القصيرة جِدًّا، من نمط ما تكتبه (هيام المفلح).

وهكذا، فكما انزاح بعض الشِّعْر صوب النثر عَبْر نافذة قصيدة النثر، ها هو ذا النثر ينزاح صوب الشِّعْر عبر نافذة القِصَّة القصيرة جِدًّا! إلى درجةٍ يجد فيها قارئ

---

[1] انظر: بوث، وين، (١٩٩٤)، **بلاغة الفنّ القصصيّ**، تر. أحمد عردات وعلي الغامدي (الرياض: مطابع جامعة الملك سعود)، ١٠٤.

مجموعة هيام المفلح نفسه مضطرًّا إلى التساؤل- في الاتجاه المقابل: أين القِصَّة في القِصَّة القصيرة جِدًّا؟ بل أهي قِصَّة أصلًا، أم شذرة من حكاية، أم هي فكرة، أم قصيدة نثر، أم ماذا؟

- ٣ -

ومن المنطلق الشاعريّ تحديدًا تأتي الأهميَّة المفتاحيَّة لاستنطاق العناوين في مجموعة (هيام المفلح)، وبدون ذلك قد يتعذَّر فهم المغزَى وراء النصوص، ولا سيما في ظِلّ اللَّبس الأجناسي الذي يكتنف بعضها. ففي نَصٍّ كـ«**الحاوي**»[١]، الذي جاء هكذا:

«حشوتَ جسدي بخيباتكَ..

وهذيانكَ..

---

[١] المفلح، ٢٢.

وعُقَدِكَ

ثم أخذتَ تستهزئ من منظره المكتنز!»

سيبدو النصّ خاويًا بغير عنوانه: «**الحاوي**»، الذي يحيل إلى المثل الشعبي العامِّي: «**يا ما في الجِراب يا حاوي!**» ومن ثَمَّ فالنصّ يتّكئ على عنوانه بدرجة جوهريَّة؛ ليصبح العنوان- بدوره- حاويَ النصّ وما وراء النصّ، من إيحاءات وآفاق حكائيَّة متخيَّلة! وهذا يتجلَّى أيضًا في نصٍّ بعنوان «**إثم**»[1]:

«وكأنها لم تكن تدري أن هذه الحياة

«ليست محض بروفة»..

وأننا نعيشها «لمرَّة واحدة فقط».

لمَّا قال لها ذلك..

أيقنتْ!»

[1] ٣٨.

إذ لا يكشف غموض النصّ هنا سوى العنوان.

وتتجلَّى وظيفة العَنْوَنَة تلك مع النصوص الأكثر تكثيفًا والأقل في عدد المفردات. في حين بَدَت في نصوص أخرى محض تسميةٍ، لا تُضيف إلى النصّ أكثر من تمييزه عن غيره. ومن نماذج ذلك عنوان النصّ «**هطول**»[1]، ذلك النصّ الذي جاء معبِّرًا عن سؤال الوجود، فيما جاء العنوان أقلّ ملامسة للمضمون.

ويُضاف إلى دَور العناوين في العمل دَورُ تلك اللَّوحات المصاحبة للنصوص، التي رسمها الفنان (ناصر الضبيحي)، فكانت بمثابة قراءات تشكيليّة، تشي للقارئ بمكنوناتٍ احتماليّة وراء النصّ. بيد أن تلك اللَّوحات لم تكن لتقف برمزيتها دون مخيّلة القارئ، ولا لتُملي عليها، أو

[1] ٤٥.

تضلّلها، وإنما يمكن أن تحرّضها على فتح نوافذ تأمّل، لبناء علاقة الحضور بالغياب. تلك المعادلة التكثيفيَّة التي تقوم عليها القِصّة القصيرة جِدًّا، بكيفيّة لا مناص منها، بما أن القِصّة القصيرة جِدًّا، في حقيقتها، هي قِصّة يكتبها القارئ لا الكاتب.

غير أن بعض مضامين النصوص من تلك المجموعة تستغلق في وجه القارئ، فلم يكن ليكشفها عنوان، ولا ليعبِّر عنها رسم، كما في نصٍّ بعنوان «**مكابدة**»[1]:

«يغادرهم الليل..

وقد أثملهم الحُلم بشربها.. وأظمأهم الشوق لضفافها.

يغادرها..

---

[1] ٧٠.

وقد سكبت عصائرها في حضن سريرها الضيّق.. وقلّبتْ وجعها على عشب وسادتها الرَّطْب..

تحلم بقلبٍ يشربها بشراهة.. حدّ الظمأ!

الرحمة لهذا الليل..

كيف يغادر وفي عروقه كل هذا العطش؟»

وكأن النصّ قد كُتب لغير قارئ، إلّا الكاتبة نفسها! إذ يظلّ سديم الغموض- اللا قصصيّ واللا شِعريّ- يكتنف الرؤية في النصّ بما عُمّي به من تهويم، ينفي القارئ عن التواصل، لينتفي بذلك النصّ ذاته إلى عدميّة الدلالة، فضلًا عن عدميّة القَصّ. وإذا كانت خاصيّة الغموض الشافّ هي أقرب إلى الطبيعة الشِّعريّة منها إلى الطبيعة القصصيّة- التي من وظيفتها أن تحكي حَدَثًا بكيفيّة أكثر مباشرة من ذلك الإيغال الشِّعريّ في الترميز- فإن استغلاق الدلالة تنتهي ببعض النصوص إلى ضربٍ من العبثيّة،

حيث يستحيل النصّ إلى محض هواجس لا تعني سوى حاملها. على أن تلك لم تكن ظاهرة عامّة في مجموعة (المفلح)، وإنْ كان الغموض المقبول شِعريًّا يمثل بالفعل ظاهرة فيها.

- ٤ -

ولمّا كان الجوّ الشِّعريّ حاضرًا في القِصّة القصيرة جِدًّا لدى هيام المفلح، فليس غريبًا أن يحضر أحيانًا الإيقاع الشِّعريّ، مضطربًا على غرار ما رأينا من قبل في قصيدة النَّثْرِيْلَة لدى كتّابها[١]. وليأخذ القارئ مثالًا على هذا من نصِّ «**التمثال**»[٢]:

اقتلعو/ ه من عر/ شه مثـ/ ـل شوكة/ .. وهو يبـ/ ـتسم!

---

[١] راجع: الفصل الثالث.

[٢] ٦٣.

خبطوا/ صدر الـ/ أرض/ برأسه.. / تقاسموا/ ملامحـ/ ـهُ..
ظلّ يبـ/ ـتسم!

يمٌّ/ أسودُ ابـ/ ـتسامته!

ائتمروا/ للغوص في/ مقاصدها.

هناك/ تعاركتْ/ أصواتهم/ كالدِّيَكة.

تدخَّل الـ/ ـعسس المدجْـ/ [جَ]ـجُ لتنـ/ ـظيم الحلبة.

أمام نقـ/ ـع ضجيجهم/ كان يبـ/ ـتسم لصوره المنحفرة
تحـ/ ـت جلودهمْ/ مثل نقشٍ/ سومري!

فمهما كان توزيع المقاطع الإيقاعيّة في النصّ، فإن تردُّد النَّسَق الإيقاعي- متعثِّرًا تارةً منطلقًا أخرى- واضح هاهنا. وهكذا، إذن، تستدعي الشِّعْريَّةُ أَنَّـى حَضَرَتْ بنيةً إيقاعيّة ما، تستتبع صنعةَ الشِّعْر، من كثافة تقديمٍ وتأخير، وتشبيهٍ واستعارة، ونحوها، لكي تتمخّض الانحرافات

الأسلوبيّة تلك عن إيقاعات صوتيّة وأخرى دلاليّة، لا تنتمي إلى القصصيّة بالضرورة بمقدار انتمائها إلى الشِّعريّة.

- ٥ -

والحقّ أن مجموعة «**كما القلق يتّكئ الجمر**» قد حوت نصوصًا قصيرة ذات هويّات ملتبسة، بين: شِبْه خواطر، وألغاز، وشِبْه صورٍ كاريكاتوريّة، ونصوص نثر-شِعريّة، وقِصص قصيرة جِدًّا، أو ما يمكن أن يُسمّى: «قِصصًا.. (كانت قِصصًا!)». قُصراها في ثماني كلمات، بعنوان «**حَلْمَة**»[١]، وطُولاها في مئة كلمة واثنتين، بعنوان «**الوزَغة**»[٢]. ولا يبدو لهذا التفاوت في القِصَر مسوّغ، موضوعيّ أو فنّي. بل لكأن تباين الحجمَين قد أحالا النصَّين إلى ضربَين مختلفَين من الأجناس الأدبيّة، لا بالنظر

---

[١] المفلح، ٩٩.

[٢] ٢٨.

إلى معيار الطُّول والقِصَر، ولكن بما يترتّب عليه من آثار في البنية اللغويّة والتعبيريّة. فنحن حينما نسمّي سطرًا من ثماني كلمات، كهذا: «**تنام.. وثَمَّة طفل يرضع دموع حَلْمَتها من الداخل!**»[1]، (قِصّةً)، لا بُدَّ أن يُطالبنا القارئ بمراجعة مفهومنا للقِصّة، أنقصد جنسًا من أجناسها، أم نحن إنّما نستعمل الكلمة بمعناها المجازيّ العامّ فقط؟

جدير بالملاحظة أيضًا أن كثيرًا من النصوص كان يأتي على لسانٍ ذكوريّ، غالبًا، وبشكلٍ لافت! وهنا يصبح الأمرُ أحيانًا مكمن إشكالٍ آخَر، مع نصّ كهذا- مثلًا- بعنوان «**طَيش**»[2]:

«**كاد حُبُّكِ يسكنُ شواطئ قلبي..**

---

[1] ٩٩.

[2] ٥٤. وقارن: ٦٨.

لولا تلك التي ألقت بقلبها- سهوًا- في مياه قلبي..

ففاضت..

وابتلعتْ كل الشواطئ!»

حيثُ يحضر صوتٌ شِعريّ هارب إلى المذكَّر، في ما يشبه مقطوعة غزليّة لا أكثر؛ دون أن يتناسب ضمير الخطاب فيه مع صوت شاعرة، ولا يتكامل بصوتٍ آخَر، يُبعده عن محض البوح المنفرد، إلى درجة من الحِوار!

وهكذا فإن أقوى جامع يبدو بين نصوص مجموعة (هيام المفلح) هو كونها «نصوصًا قصيرة جِدًّا»، تتوارى طبيعة «القِصّة» فيها تارةً وتظهر تارة!

- ٦ -

وبجولة قرائيّة ختاميّة في تلك المجموعة، نجد أن النصّ الأوّل، بعنوان «**أعتق من جرح**»، قد جاء معبِّرًا رمزيًّا عن تشويه المرأة، وإلغائها، ونفي صوتها في المجتمع. على حين جاء النصّ الثاني، بعنوان «**جزمة**»، بعكس سابِقِه، ذا رؤية بتراء، بسيطة الفكرة، فضلًا عن عدميّة البناء من الناحية الأدبيّة؛ إذ لا يعدو اعتراضًا على تسمية المدير رأس الموظّف بـ«الجزمة»! وهكذا تُراوح المجموعة في مستوى نصوصها، تُلازمها الشِّعريّة أكثر من القصصيّة، حتى لقد تبدو القِصَّة صِفرًا لحساب شِعريّة اللَّقطة. ذلك أن القِصّة- وإنْ كانت قصيرة جِدًّا- يلزم فيها أن تحمل نواةَ مشهدٍ قصصيٍّ ما، إلّا أنّ ما في مجموعة (المفلح) كان في معظمه يحمل لوحات شِعريّة لا قصصيّة! وهذا ما يجعل قارئها يتساءل أمام كثير من النصوص: أهو أمام قِصص أم قصائد نثر؟

لنقف مثلًا على نصٍّ بعنوان «**المعادلة**»[١]، اختارت الكاتبة أن تجعله نموذجًا على الغلاف الخلفيّ من مجموعتها:

«قالوا: جَنّة الآخرة.

قال: جَنّة الدنيا.

وقالتْ: أريد الجَنّتين معًا.

فانكبّ العلماء على أبحاثهم..

يحاولون التوصّل إلى المعادلة التي تعطيها ما أرادت.

مضت ألفيّة الزمن الأولى.. وأعقبتها الثانية..

صارت المرأة عظامًا.. ثم ترابًا..

وما توقّفت الأبحاث!»

---

[١] ١٧.

فلقارئ أن يقول هنا: «إذا كانت هذه قِصّة، بأيّ معيار، فما قاله القاصّون عبر التاريخ باطل!» لا يقول هذا قولة القديم: «إنْ كان هذا شِعرًا، فما قالته العرب باطل»، تحيُّزًا لتقليدٍ أو لاتجاهٍ قديم، ولكن لأنّ ملامح القَصّ تغيب هاهنا. فالنصّ أقرب إلى طبيعة الشِّعر من أيّ شأن آخر. وليس يكفي لجنس القِصّة- بأيّ مستوى- استعمال عبارة «قالوا، وقال، وقالت»؛ فهذه مفردات مشتركة في مختلف ضروب الخطاب اللغويّ.

فيما يأتي نصٌّ بعنوان «**عَرَقُ القِدْر**»[1] قِصّةً تامّة؛ لما فيه من تصوير حَدَثٍ، لا محض نفثةٍ روحيّة، أو لوحةٍ رمزيّة. لنقرأ:

«جَدَّتي هي التي نصحتْ أُمِّي بأن تسقيني «عَرَق القِدْر»!

---

[1] ١٨.

كنتُ قد تجاوزتُ من العُمر سنة ونيّف ولم أنطق حرفًا واحدًا..

عالجتْ جَدَّتي قلق أُمّي عليّ بإبداء نصيحتها المتوارثة: (اسقيه من عَرَق القِدْر وسينطق لسانه كالبُلْبُل).

فدأبتْ أُمّي، عند كل طبخةٍ تطبخها، تجمع لي في فنجانٍ ذلك الماء الذي يَعْلَق بداخل غطاء القِدْر من بخار محتوياته، تبرِّده، وتسقيني إيّاه..

تحققتْ نبوءة جَدَّتي.

انحلّت عُقدة لساني..

أدمنتُ التغريد حتى وأنا خلف هذه القضبان!»

فهذه قِصّة قصيرة جِدًّا، ذات نهاية مفتوحة على الاحتمالات والتأويلات. وكذا يمكن القول عن نصوص أخرى، كنصّ «**زيارة**»، أو «**الجَدَّة**»، أو «**الوَزَغة**»[1].

على أن إشكال القِصّة القصيرة جِدًّا، عمومًا، يتمثّل في أن المتعة بها تعتمد على القارئ نفسه في تخيُّل عالَم النصّ؛ إذ هي لا تمنحه إلّا طَرَف فكرةٍ، وجانب معنى، لا يكتملان (قِصَّةً) ولا يكوِّنان (نَصًّا شِعريًّا)، بما ينبغي لهاتين الكلمتين من دلالة.

وتقف نصوص من تلك المجموعة بكامل أهليّتها القصصيّة، وذلك كنصّ «**وجه أخير**»[2]:

«طلبَ ردَّ المَهرِ إليه.. ودفع ثمن الفواتير والتفاصيل!

[1] ٢٥، ٢٦، ٢٨.

[2] ٧٤.

قال: إنّ هذا «من حقّه».

وقالوا: إنّ هذه «نذالة» منه.

أمّا أنا..

فاحتضنتُ لذّة شهيقي..

واحتفلتُ بقضم الصمت.. وإطلاق أسراب حريّتي.»

إنّ قِصَر القِصّة القصيرة جِدًّا لا يحتمل بطبيعة الحال أيّ إسراف في الوصف أو التصوير أو الحِوار، كما لا تحتمل كينونتها المختزلة الإمعان في الشِّعريّة، وإلّا جاءت على حساب الحكائيّة. فيما تتطلَّب كثافة النصّ الإفادة من خاصيّة شِعريّة محدَّدة، وبشكلٍ استثنائي، ألا وهي: خاصيّة (الإسقاط). أي أنْ تُصبح معطيات النصّ قابلة لتوسيع دائرة مَثَلِيَّتها، ومقايستها، ومطابقتها على نظائر واقعيّة متعدِّدة، بما أن القِصّة القصيرة جِدًّا تُبنَى في قالب (أُمثولة)،

لا في هيكل قِصّة. ومن هنا فإن (المَثَل)- المتّكئ عادة على قِصّة شعبيّة ما- يُمكن أن يُعدّ الأب الروحيّ للقِصّة القصيرة جِدًّا، من حيث الوظيفة التعبيريّة، وإنْ اختلف عنها في طبيعته وطوله.

وكذا فإنّ لكثافة حضور عنصر الأفعال اللغويّة في القِصّة القصيرة جِدًّا أهميّتها الاستراتيجيّة، بهدف استحضار عوالم غيابٍ قابعة في خلفيّة النصّ. وهو ما تجلَّى ببراعةٍ في نصّ (هيام المفلح) بعنوان «شَرْخ»[1]:

«كي يقلعوا له المسمار الذي شَرَخَ خاصرة الجدار:

استقدموا أضخم الآلات..

نسفوا جيرانه..

[1] ٨٧.

سرقوا بيته..

قوَّضوا السقف فوق أهله..

وخسفوا الأرض تحته..

ثم قدَّموا له الفاتورة!»

فهنا تنكتب من خلال بضع كلمات شِبْهُ ملحمة، مليئة بمفارقات التراجيديا والكوميديا معًا.

-٧-

ولعلّ موازنة مجموعة (المفلح) هذه بمجموعات قصصيَّة أخرى قمينة بكشف بعض وجوه الالتقاء والافتراق على صعيد الجنس الأدبي: (ق.ق.ج). ولنتوقَّف عند نموذجين:

الأوّل، مجموعة القاصَّة (فوزيَّة العيوني)، بعنوان «**موجز النشرة**»، التي تكشف عن تفوُّق القصصيَّة على الشِّعريَّة. إذ، على الرغم من أن مجموعة العيوني قد جاء عنوانها الفرعيّ، التعريفيّ بجنسها القصصيّ، على أنها: «مجموعة قصصيَّة»- دون تحديدها بـ«قصيرة جدًّا»، ولا حتى «قصيرة»- فإن نصوصها تراوح بين «قصصٍ قصيرة» و«قصيرة جدًّا»، غير أن النوع الأخير يتمتَّع غالبًا بحكائيَّة واضحة؛ فلا يُلحظ تداخله النوعيّ مع قصيدة النثر. ومن نماذجه هذا النصّ بعنوان «**حوّاء**»[1]:

«بعد أربع جلسات قضائيّة، عادت من المحكمة منهكة وقرفة... تفكِّر كيف ستعيش هذه الصغيرة بعيدًا عنها، نتيجة حُكم قضائيّ صارم، بعد أن بلغتْ السابعة من عمرها! وكيف ستعيش هي...!

[1] العيوني، فوزيَّة، (٢٠٠٨)، **موجز النشرة**، (الظهران: نَشْرٌ خاصّ)، ١٦.

دارت دموعها..! وحسرتها..!

وانشغلت بدفق دموع صغيرتها البريء، لفقدها قطّتها الوليدة الجديدة..،

في المساء بعد أن طال الفقد،

صرخت القطّة (الأُمّ) في أرجاء البيت..

فقط ماءت القطّة.. وخلال ثوانٍ كانت الأُمّ تلعق جسد ابنتها من جميع جهاته لتستلقي نائمة قريرة العين، وتمنح كلّ أثدائها ودفئها للصغيرة..

أمّا هي، فكان في داخلها نشيج امرأة يشبه مواءً آدميًّا لا قيمة له!»

فبمثل هذا النمط لا تجني كثافةُ النص على دهشته القصصيَّة وأثره النوعيّ في المتلقِّي. وتلك المهارة الرهيفة تمثِّل

التحدِّي الحقيقيّ أمام من يكتب القِصَّة القصيرة جدًّا؛ كي لا يحيد عنها منسكبًا في شرايين أجناسيَّة أخرى.

أمَّا النموذج الآخَر، فيمكن أن يكون مجموعة «**ظِلّ الفراغ**»، للقاصّة (سهام صالح العبودي)[١]. وتتمتَّع نصوص العبودي بلغة شِعريَّة لافتة، تتجلَّى بكثافةٍ في نصوص قصصها، مع تمكُّنٍ من لغتها بصفةٍ عامَّة. واللافت أن الكاتبة كانت على حذرٍ كذلك في تسمية مجموعتها، فلم تجزم بأنها «قِصص قصيرة جِدًّا»، بل دعتها: «نصوصًا قصصيَّة قصيرة جدًّا». ودِلالة «نصّ قصصيّ» غير دلالة «قِصَّة». من هذه المجموعة نقرأ، على سبيل المثال:

---

[١] (الرياض: دار المفردات، ٢٠٠٩). وهي المجموعة الثانية للكاتبة بعد مجموعتها الأولى «**خيط ضوء يستدقّ**»، (٢٠٠٤).

١ - أنشوطة

«حين التحمت حلقة الطريق الدائري السريع، اختنقت المدينة..!»[1]

٢ - رؤية

«كان الطفل منهمكًا في الرسم حين تنبَّه إلى نفاد اللون الأحمر منه، لم يتمكّن من رسم بُقع الدم على ثياب آخِر شهيدَين من مجموعة الشهداء الذين كانوا موضوع لوحته.

كان الطفل الذي يزور معرض (تكريم الشهداء) ينظر إلى اللوحة ويسأل أُمَّه: لماذا ينام هذان الرجلان إلى جوار كلِّ هؤلاء الشهداء؟!»[2]

---

[1] ٤٢.

[2] ٤٥.

٣- ضاع في الترجمة..!

«في ملتقى النِّضال السنوي، صفَّق الحاضرون كثيرًا للسيِّدة التي ارتدت قميصًا بصورة «جيفارا».

كانت المرأة مأخوذة، ارتفعت بها سحابة الزهو، وصدَّقت الأشياء الكثيرة التي قيلت فيها، وتصوَّرت: كيف أنـَّها كانت ستـُحرَم من هذا كلِّه، لو أنَّ البائع المتحمِّس في محلِّ الخردوات استوعب أنَّ: «تشي.. تشي» لم تكن شيئـًا سوى عطستها الغريبة..!»[1]

على أن تلك المجموعة قد حملت، هي الأخرى، بعض ما لا يمكن أن يصنَّف في (القِصَّة القصيرة جِدًّا). وإنْ لم يَعدم جماليَّته الخاصَّة، وإيحاءه، ولكن في نطاق نوعٍ آخر، كالخاطرة، أو الشَّذرة الشُّعوريَّة، ونحوهما، كهذا المثال من نصٍّ بعنوان «**نقاء**»:

---

[1] ٥١.

«قذف كيدُهم الحالك باسمه إلى القائمة السوداء..
فابيضَّت..!»[1]

وبذا يتأكَّد خَلْطٌ لدى كثير من كتَّابنا وكاتباتنا بين ثلاثة ضروب من النصوص، هي:

- الخاطرة.
- القِصَّة القصيرة جدًّا.
- قصيدة النثر.

فالقِصَّة القصيرة جدًّا يجب أن تحمل، كما ألمحنا، بذار القِصَّة، وإنْ جاءت لَقْطَةً، أو مشهدًا مكثَّفًا في فقرة. فإنْ فَقَدَتْ ذلك أصبحت إمَّا: خاطرة نثريَّة، أو شبيهة بقصيدة نثر، إنْ حملتْ شِعريَّة وطارت بجناحٍ من خيال. بل إن هناك نوعًا ثالثًا يُلحظ خلطه بهذه الأنواع لدى بعض الكتّاب، وهو ما يشبه: (عنوان الخبر الصحفي المثير). وهذا المستوى

---

[1] ٦٠.

لا يحتمل أن يخاطِب القارئ بدلالةٍ تسمو على مستواه المحدود إلى مستوى أدبيّ، ولا تصحّ تسميته: (قِصَّة)، من أيّ نوعٍ أو حجم.

وبالجملة، فإن أغلب النصوص التي لا تتجاوز سطرًا واحدًا تظلّ فقيرة- إلَّا نادرًا- في بضاعتها القصصيَّة، هذا إنْ وُجدتْ ملامح من القصصيَّة فيها، ومن التكلُّف حشرها تحت تسمية (القِصَّة القصيرة جدًّا).

-٨-

إنّ القِصَّة القصيرة جِدًّا تَقِفُنا على جملةٍ من الإشكالات والتساؤلات، منها:

١) ما الذي يتبقَّى من القِصّة في القِصّة القصيرة جِدًّا؟

من حيث إن القِصّة ما سُمّيت بهذا الاسم أصلًا إلّا لأنها طويلة نسبيًّا، مبنًى ومعنًى، لا لَقْطَة، أو

مجرد فكرة، كما في القِصّة القصيرة جِدًّا. ومصطلح «قِصّة» يحمل هذه الدلالة في مختلف اللغات.

٢) تفتقد نصوص القِصَّة القصيرة جِدًّا المبنى الجماليّ، بسبب الضمور الذي تأخذ نفسها به، والتقبُّض الذي يعتور بناءها، مع خواء المعنى في بعض الحالات. ولذا، فإنّ مقولة (النفّري) المشهورة: «**كلما اتسعتْ الرؤية ضاقت العبارة**» قد لا تنطبق على بعض أنماط القِصّة القصيرة جِدًّا، حين يبدو المعنى ضيّقًا والعبارة ضيّقة كذلك. علمًا بأن مقولة النفّري إنّما تعني أنّ سعة الرؤية تجعل العبارة أضيق من اتساعها، مهما بلغ ذلك الاتساع. وليس معناها بالضرورة ضيق العبارة، كما يحلو لبعضٍ تأويلها حين يتّخذها شعارًا لهذا

الضرب من الكتابة، ناهيك عن تكلُّف تضييق العبارة بدعوى اتساع الرؤية.

٣) إذا كان المحدثون قد عابوا على الشعراء القدامى تقييد الشِّعر بضوابط من الأوزان والقوافي، فما بالهم يقيِّدون النثر- من خلال القصّة القصيرة جدًّا- بأغلال أشدّ، ويسجنون التعبير في أقفاص حديديّة أضيق؟!

٤) هل الإيجاز مطلب بلاغيّ لذاته؟ كلّا؛ فالإيجاز ليس بغاية، بل هو وسيلة. وعليه، فإنّ للإيجاز مقامه وللإطناب مقامه. أمّا حين يُفرض الإيجاز على النصّ فرضًا، فثَمَّة يدخل العمل حيِّز التكلُّف والتصنُّع. لذا يمكن القول: إنّ القِصّة القصيرة جِدًّا هي (فنّ لزوم ما لا يلزم) من القيود في النثر، بحيث توشك أحيانًا أن تخنق المعنى قسرًا، مع

سبق الإصرار والترصّد! إنها كَفَنٌّ التوقيعات قديمًا، على طرافة بعضها، تبقَى قيدًا على عفوية الإفضاء.

٥) إشكال هذا الضرب من الكتابة في المحصِّلة- وهو يمثِّل التحدِّي لكاتبيه أمام قارئيه- أنه قد لا يُمتع القارئ ولا يفيده؛ لأنه لا يؤلِّف قِصّة، ولا يكتمل قصيدة، وقد لا يؤدِّي بينهما إلى تخلُّق جنسٍ ثالث، على غرار «القصيدة-الرواية»[١]، مثلًا، إلّا إنْ هو جاء من قَبيل ما أطلقنا عليه في مستهلّ هذه المعالجة «قَصِيْصَة/ قصيدة-قِصَّة»، حيث يبدو النصّ قصيدةَ نثرٍ في قِصَّة قصيرة جِدًّا، أو قِصَّة قصيرة جِدًّا في قصيدة نثر.

[١] انظر: الفصول (السابع والثامن والتاسع) من هذا الكتاب.

الفصل الخامس

قراءة في القِصَّة القصيرة

(«عَين الذِّئب»: نموذج من ثمانينيَّات القرن العشرين)

نُشِر أصل هذا الفصل في:

جريدة «الرياض»، ع٩٤٠٤،

(خلال شهر شوّال) ١٤١٤هـ= ١٩٩٤م

عَين الذِّئب / عَين الـ(علوان)..

أو حكاية «قرويٍّ تمدَّن»

مدخل:

لعلّ أبرز الخصائص في تجربة القاصّ (محمَّد علوان)[1] اندغام الشِّعريَّة لديه- بزخمها وحمولها الشعبيّة- في هذا الجنس الأدبي الحديث (القِصَّة القصيرة). هذا على الرغم

---

[1] وُلد في مدينة (أبها)، جَنوب المملكة العربيَّة السعوديَّة، ١٣٦٧هـ. نتاجه الأدبي: «**الخبز والصمت**»، (قِصَص قصيرة)، (الرياض- القاهرة: دار المريخ، ١٣٩٧هـ= ١٩٧٧م)؛ «**الحكاية تبدأ هكذا**»، (قِصَص قصيرة)، (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٣هـ= ١٩٨٣م)؛ «**دامسة**»، (قِصَص قصيرة)، (أبها: نادي أبها الأدبي، ١٤١٩هـ)؛ «**لذاكرة الوطن**»، (مجموعة مقالات متفرّقة)، (أصدرها سنة ١٤١٤هـ). أشرف على الصفحات الثقافيَّة في كلٍّ من جريدة «**الرياض**»، ومجلَّة «**اليمامة**» لسنوات متفرّقة. عمل في وزارة الإعلام السعوديَّة، منذ تخرّجه سنة ١٣٩٤هـ، حتى شَغْله منصب الوكيل المساعد لشؤون الإعلام الداخلي في الوزارة. طالِع مدوَّنته على شبكة «الإنترنت»:
http://www.mohammedalwan.com

من «رأس الشاعر»[1]، الذي كان يُقلق (علوان) فيُطالب به. وذلك ما يُمتِع نصوصه بالثراء الفنِّي وممازجة الأذواق على افتراقها بين هذين الجنسَين (الشِّعر والقِصَّة).

بدأت حكايتي مع نصوصه منذ تدريسي مادّة «التذوّق الأدبي» لطلبة (جامعة الملك سعود بالرِّياض)، خلال الثمانينيّات والتسعينيّات الميلاديّة من القرن الماضي، وكان نصُّه «**عَين الذِّئب**»[2] ضمن نصوص تلك المادّة. وعلى تعدُّد ما قرأتُ له فقد ظَلَلْتُ أرى قِصَّته هذه نموذجًا فنِّـيًّا من أكمل ما كتَبَ وأجمله.

[1] الإشارة إلى قِصَّة (علوان) «**المطلوب رأس الشاعر**»، من مجموعته (**الخبز والصمت**، ٧٨- ٠٠).

[2] **الحكاية تبدأ هكذا**، ٨٠- ٨٣. (ملحقة بالقراءة).

١ - قِصَّة القِصَّة:

تدور القِصَّة حول محورٍ واحد، يمكن التعبير عنه بالمَثَل الشَّعبي عن «القرويّ إذا تمدَّن...» أو «البدويّ إذا تحضَّر...». وفي إطار هذه الفكرة المحوريَّة يعمد القاصّ إلى تعرية واقع التناقض الاجتماعي والحضاري بين فئتَين، يمثِّل كلَّ فئة منها واحدٌ من شخصيَّـتَي قِصَّته، أو قُل: جانبٌ من شخصيَّةٍ واحدةٍ منفصمةِ الانتماء. ويستطيع القارئ أن يلمس هذه الرسالة التي ضُمِّنَتْها القِصَّة من دِلالة عنوانها «**عَين الذِّئب**».

و«العَين الواحدة» تَرِد لدى (علوان) في قِصَّة أخرى- بدِلالة رمزيَّة شبيهة وإنْ اختلفتْ في سياق التوظيف- تلك هي القِصَّة التي تحمل عنوان المجموعة التي منها قِصَّتنا هذه: «**الحكاية.. تبدأ هكذا**»؛ وكأنما هي تمثِّل نَمَطًا إشاريًّا في إنتاجه أو في مجموعته هذه على الأقل.

هما صديقان، ابنا قريةٍ واحدةٍ، يَحدث أن يعود أحدهما (سالم)، كمعجزةٍ لا يكاد يصدِّقها صديقه: «**مثل الكثير من أحداث هذا الزمن البصير.. حدث دون اللجوء إلى حسابات البعد الزماني وقياس مسافة المكان أن رأيته**». وذلك في مقهى يعجّ بالرُّوَّاد، تختلط فيه الألوان فتَحُوْل دون التمايز بين الصَّديق وغير الصَّديق. في إشارةٍ إلى اختلاط القِيَم والعلاقات الاجتماعيَّة. في «هذا الزمن البصير/ الأعمى»: «**اختلط الصيف والشتاء أمّا الربيع والخريف فقد انعدما**»؛ حيث كان من نتيجة اختلاط الأوَّلَين انعدام الآخَرين، فلا تمايُز بين الغثِّ والسمين إذ ذاك.

وتُمثِّل شخصيَّة (سالم) ذلك القروي الذي هَجَرَ قريته وأهله، وصار يستنكف أن يعود إليها إلّا عَجِلًا في الخفاء، بل لا يُحِبُّ أن يُذَكِّره أحدٌ بصلته بهما. هو نموذج

إنسانيٌّ يمثِّل الهوَّة الحضاريَّة التي كثيرًا ما تقع في تناقضاتها الشُّعوب، ولا سيما عند خواء الوعي بالذات مع قهر الثقافة الأخرى وبهرجها. في حين يمثِّل صديق سالم ذلك القروي البريء الوفي (الأصيل)، الذي يحاول تسجيل هذا الفاصل الذي أخذ يُبعده، بل يحجبه، عن ابن قريته (سابقًا).

ويُوفَّق (علوان) في رسم شخصيَّة سالم؛ شخصيَّةً مزدوجةً ممسوخةً، وكأن اسمه نفسه يحمل دِلالة شخصيَّته بما تتصف به من سلامة الطويَّة والسذاجة والبساطة من جهة، ومن مسالمة الآخَر وافتقاد هُويّة المقاومة للدخيل، من جهة أخرى: في لهجة حديثه التكلُّف، والتمثيل، والرياء؛ متغطرس، لم يَعُد يحفل بتلك القِيَم الاجتماعيّة- كالاحتفاء بالصَّديق واستضافته- مادّيّ، بَطِر، متعال، متكبِّر، متبلِّد

الحِسّ إلّا بملذّاته، وهذا ما كان محلّ دهشة صديقه وألمه معًا:

«-: كيف الحال وكيف أهل القرية؟!

-: بخير، يسألون عنك، ويتعجّبون من مجيئك المفاجئ وسفرك السريع!

-: لا تذكّرني، لذلك سبب أرجو أن تدفن السؤال عنه هنا بين طيّات هذه الرمال المترامية.. الصامتة.

كان يقولها بلهجة جديدة على مسمعي. أحسست أنه يمثِّل. إلّا أنها تمثيليّة أرى فيها المُخرِج والمصوِّر والملقِّن. أراهم جميعًا.. إحساس كريه. لأنه يفقد

الموقف. حركته.. إجابته.. شعور خنقني أحال فرحتي برؤيته إلى نكَد متتابع».[١]

ومع هذا كلّه فما زال يحمل بذرة انتماء تدلّ عليه، كانت وراء زيارته القصيرة الغامضة للقرية واستضافته الباردة صديقَه هذا، أمّا سائر أحواله، فقد بُدِّلت تبديلًا.

وإذ يحاول (سالم) أن يُزاوج في شخصيَّته بين نموذج ابن القرية ونموذج ابن المدينة، يُمْسي كالذِّئب الذي لا ينام، وإذا نام، فبعينٍ واحدة؛ لتيقُّظه المزعوم، حسب المقولة الشعبيّة. وهي معادلة لا يؤمن بإمكانها صديقه، فإمّا هذه أو تلك؛ إمّا أن يعيش ابن القرية أو أن يعيش ابن المدينة، أمّا التلفيق بينهما فذلك ما يراه مستحيلًا.

---

[١] م.ن، ٨٠- ٨١.

وقد رَمَزَ القاصُّ لهذه المعادلة المستحيلة في شخصيّة سالم بأن صوَّره بعينَين، إحداهما طبيعيّة والأخرى زجاجيّة، تعبِّر الأُولى عن أصالةٍ انتمائيّةٍ للقرية، وتعبِّر الأخرى (الزجاجيّة) عن المصطنَع الزائف من شخصيّته. ولذا فهو لا يَقْدر على إطباق جفنه على هذه العَين كما يُطْبِقه على عَينه الأخرى؛ هي جسمٌ غريبٌ يرفضه جسمه الطبيعي، مثلما هو لا يملك أن يستبدل جِلده ويتنكَّر لماضيه؛ فإذا هو يبدو نَشازًا مذبذَبًا، لا ظلَّ قرويًّا كما كان ولا استطاع أن ينسلخ من قرويَّته لينسجم مع حياته الجديدة بمظاهرها وأخلاقيّاتها المجتلبة؛ وإذا صديقه لا يراه، حين ينظر إليه في كلّ ما يحيط به من مظاهر الفخامة والترف، إلّا غريبًا وحيدًا مرتعشًا. شخصيّة (سالم) تمثِّل، إذن، شخصيّة المنسلخ، غير المنتمي (ALIENATION)، أو لتقل: المستغرب.

ذاك على حين يشخِّص صديقُه النقيضَ تمامًا: بوفائه، وبراءته، وصدقه، وأصالته، وانتمائه، وتواضعه المادّي، الذي يقابله غِناه القِيَميّ. وكان هذا الصَّديق يقوم بدَور الشاهد على تلك المناقضة في شخصيّة صاحبه سالم، فيحاول أن يسجِّل أغنيته- التي ما كان لها أن تكون فرِحة متفائلة بالرغم من إغراءات سالم وإلحاحاته، مستهدِفًا غمره في مغامراته كي لا يشعر بعدها بنِفار ذاته أو قيام فارق بينهما، فيأبَى الصَّديق ذلك ما دام الحال على ما هو عليه[1]- غير أن حال سالم تُقلقه فلا هو يأتيه النوم ولا هو يستطيع الكتابة.

وهنا يقف القارئ على إشكال الكتابة والكاتب، حينما تؤرِّقه مسؤوليَّة دَوره الإصلاحي فتنتصب العقبات في سبيله، وأهمّها تلك العَين الزجاجيَّة الرقيبة، التي لا تشوِّه

[1] انظر: ٨١.

صاحبها وتحرمه الاستقرار فحسب، بل تظلّ إلى ذلك تُنذر مَن يدنو منها، ليبصِّرها بعماها، لتَحُوْل بينه وأداء هذا الدَّور. ومهما يكن من شيء، فالكاتب لا يتخلَّى عن رسالته تلك ولا يغفو، بل يظلّ متحفِّزًا لتأديتها متى واتت الظروف التي قد تواكب انبعاثة ضوءٍ وشيك.[1]

تلك قِصَّة القِصَّة ورمزيَّاتها.

٢- البناء الفنِّي:

يتَّخذ القاصّ منذ مستهلّ أُقصوصته أسلوب السرد العربي العتيق: «كان يا ما كان»، المعتمِد على الراوي (صَديق سالم)، لكنه يتجاوز هذه الحكائيّة التقليديّة إلى الأسلوب

[1] انظر: ٨٣.

الحديث للقَصّ، ليضع القارئ في قلب الحَدَث الحيّ؛ حيث ينقل توتُّر الحَدَث، لا بوصفه، بل بتفاصيله الخاصَّة ولغته النابضة.

وقد قامت المفارقة الأساس بين الراوي والبطل من التبدُّل الذي طَرَأَ على شخصيّة سالم في حياته الجديدة، فينشأ التنافر بينهما متبدِّيًا في الحِوار والمواقف.

ويقدِّم القاصُّ- بتحليل شخصيَّتَيه القصصيَّتَين وعناصر البيئة المحيطة بهما- صُوَرًا حيَّةً صادقةً تُشَخِّص الواقع وتعمِّق الدِّلالة، مضمِّنًا ذلك حُمولًا رمزيَّة: كوصف ألوان «الغُتَر» على سبيل المثال[1]، و«الشِّيْشَة»[2]، والمنزل،

[1] انظر: ٨٠. والغُتَر: جمع غُتْرَة، وهي تلك القطعة من القماش المثلَّثة الشكل، التي يرتديها عربُ الجزيرة العربيَّة والخليج العربي فوق الرؤوس.

[2] انظر: ٨١. الشِّيْشَة: أنبوبة التدخين المائيَّة، التي تسمَّى: نرجيلة في العراق، وأرجيلة في فلسطين وسوريا، ومَدَعَة في اليَمَن.

ووصف القرية (الأُمّ)، الموحي بدِفء الأُلفة والبساطة، وكوصف حالة (سالم) وهيئته ساعة اضطجاعه أو انطراحه[1]، ثم القلق الذي انتابه أمام عَين هذا الذِّئب/ سالم[2]، ...إلخ.

كما يُجسِّم بالحِوار تلك الهُوَّة التي باتت تفصل الصَّديقَين (قديمًا)، من نبرة الخِطاب إلى أسلوب الردّ؛ فسالم- بتعجرفه- يكاد لا يُلقي بالًا لما يطرحه عليه صاحبه من أسئلةٍ، أو يكتفي بهزّ رأسه. حتى سؤاله عن الحال وأهل القرية يحمل من التهكُّم أضعاف ما يحمل من الودّ، إنْ كان ما زال يحمل ودًّا. وكذا «إصراره الشديد» على استضافة صديقه، ينطوي على حبّ التباهي بمنزله أكثر من حِسّ الصداقة أو كرم الضيافة؛ فهو منشغلٌ أبدًا بالعقار

[1] انظر: ٨٢.

[2] انظر: ٨٣.

والفخر بما جمع وما يملك. وهنا تقع القطيعة بينهما، عندما يجد صديق (سالم) نفسه- وكان هو المندفع في بداية اللقاء إلى التحدّث- غير قادرٍ على إقامة حِوار؛ حينها «**يخنقه هذا الشعور ويحيل فرحته برؤيته إلى نكدٍ متتابع**»[1]؛ فيخبو حماسه للحديث، حتى تصبح ردوده هو الآخر صمتًا أو ابتسامًا.

والقِصَّة مكتوبة بلغة رامزة مومئة، كما رأينا، كأسلوب (علوان) في معظم قِصصه بل في معظم كتاباته، وربما كان نفسه خاضعًا لظروف بطله الراوي، فيرمز ويومئ ويختزل الدِّلالات في إشارات نصِّيَّة سريعة، بيد أن لهذه اللغة قيمتها الفنِّيَّة في ذاتها من حيث هي فنّ، تمنح النَّصَّ كُلِّيَّته وتساميه.

---

[1] ٨١.

وفي سبيل «دراميَّة» التصوير يوظِّف علوان ببراعةٍ تتابعَ الأفعال والمقاطع القصيرة:

«أطفأتُ النور. لم يبق سوى نور ضئيل.. الآن يمكنني الكتابة. أمسكت القلم. استرحت قليلًا. عادت الارتعاشة تملأ أطرافي ها أنا أَهُمّ بالكتابة. اهتزَّ السرير نظرت إليه. العَين مصوّبة إليّ سَقَطَ القلم. وسحبتُ الغطاء فوق وجهي. أغمضتُ عَيني بشكلٍ قسريّ. لم أنم. انتشر الضوء. سمعتُ الحركة...».[1]

لتلعب هذه الأفعال والعبارات المتلاحقة دَورها في تمثيل التوتُّر الحدثي في القِصَّة، لا بدِلالاتها فحسب، بل بالموسيقى التي تولِّدها أيضًا؛ فتشدّ القارئ لاهثًا وراءها يجد نفسه في تعايُشٍ نفسيٍّ حيٍّ مع البطل وما يخوضه من مواقف وتأزُّمات.

---

[1] ٨٢- ٨٣.

و(لعلوان) في هذه القِصَّة لغته الشِّعريَّة، التي من أبرز معالمها أسلوبه التصويري، بما فيه من أدوات الاستعارة والرمز:

«...صحتُ بانفعال طفولي...»[١]

«...أرجو أن تدفن السؤال عنه هنا بين طيّات هذه الرمال المترامية .. الصامتة.»[٢]

«...عندما ترتوي هذه الرِّمال الحالمة من ماء القمر الفِضيّ.»[٣]

«رأيته في خاطري يقف هناك فوق بئر تصدر عجلاتها صوت نزيف الأرض.. فوق مساحة من الأرض يحرثها.. صوته وراء قطيع من الأغنام يدخل القرية

---

[١] ٨٠.

[٢] ٨١.

[٣] م.ن.

عند الغروب والأطفال يلعبون والنساء يتبسَّمن من النوافذ والأبواب.. وجدته وحيدًا فجأة.»[1]

«أحسست بالأغنية تنمو في داخلي.. تتحدَّد في شرايني.. بدأتْ حُمَّى الكتابة تنتابني. لم أجد ما أكتب عليه. وقفتُ كان منطرحًا على قفاه. عيناه متعلّقة بسقف الغرفة وأنا أكاد أسقط. أتعالى بين الداخل والخارج. أصبح غير ممكن بل ويكاد [يكون] مستحيلًا هذا العنف الذي بداخلي. هذه الرعشة. هذا التفجير يقابله الصمت والهدوء. والحركة الخامدة.»[2]

...إلخ.

---

[1] ٨٢.

[2] م.ن. ونَصّ القِصّة مليء بالأخطاء. وهو بتلك الأخطاء نفسها في المنشور على مدوَّنة الكاتب على «الإنترنت» أيضًا. ففي هذا المقطع وَرَدَ في الأصل: «لم أجرد ما أكتب... على فناه... أتعال بين... بل ويكاد مستحيل». هذا فضلًا عن اضطراب (علامات التنغيم)، مع أهميتها المضاعفة في نصٍّ كهذا.

تنضمّ إلى هذا الأدواتُ الرمزيَّةُ التي مرَّ أنها تكمن خلف مفردات النصّ وتراكيبه الداخليَّة، فضلًا عن مركَّبه الكلِّي. وليس ذلك لزُخرفيّة النصّ بل هو يؤدِّي فعلًا إيحائيًّا وتصويريًّا يعمِّق الإحساس بتشعّبات المضامين النفسيّة والفكريّة في القِصَّة.

وإذا كان هذا يعكس خصوصيَّة القِصَّة القصيرة بطبيعتها التي تدنو بها من شِعريَّة النصّ الشِّعري، في تكثيف الدِّلالات المتركّزة حول لقطةٍ من تجارب الحياة، فإنه يعكس كذلك- بمنظورٍ أشمل- اتِّجاهًا معاصرًا عالميًّا إلى الشِّعريَّة في جنس القصص عمومًا، من نحو ما يبرز، على سبيل التمثيل، في أعمال (جابريل غارثيا ماركيث[1] Gabriel García Márquez)، أو (أنطونيو جالا Antonio

[1] الاسم يُنطق بالإسبانيَّة بصوتٍ كالثاء: «ماركيث»؛ لذلك أثبتناه هكذا. في حين كثيرًا ما نجده في المراجع العربيَّة يُكتب بالزاي: «ماركيز».

Gala)، أو (باولو كويلو Paulo Coelho)، أو غيرهم؛ بحيث لم يَعُد القَصّ سردًا، بل قد آضَ تأمُّلًا شِعريًّا، واستبطانًا فلسفيًّا، يُثري التجربة الفنِّيـَّة، ويعمِّق دِلالاتها الإنسانيّة.

عَين الذِّئب

محمَّد علوان[1]

مثل الكثير من أحداث هذا الزمن البصير.. حَدَثَ دون اللجوء إلى حسابات البعد الزماني وقياس مسافة المكان أن رأيته.. صِحتُ بانفعال طفولي: «سالم» واتجهت إليه راكضًا. كان يجلس قبالتي. لم ألحظه إلا مؤخرًا فالمقهى عالم يموج (بالغُتَر البيضاء والغُتَر الحمراء) وهذا دليل قاطع على اندماج الفصول بشكل يتيح للأشياء قدرة التحرّك دون معرفة الحدود.

اختلط الصيف والشتاء أمّا الربيع والخريف فقد انعدما. مع كل هذا الغبار المتصاعد تبينتُ وجه صديقي القديم (سالم).

[1] الحكاية تبدأ هكذا، ٨٠- ٨٣. وقد قمنا بتصحيح النصّ وضبطه.

غاب عن القرية منذ زمنٍ طويل. وحين عاد مرّة إلى القرية جاءها في الليل وعاد قبل الفجر وتساءل الرجال.. أمّا النساء فقد اخترعن مئات الأسباب وكان مجيء سالم رواية جديدة يعلكها الناس وقت فراغهم بين صلاتَي المغرب والعشاء من كل ليلة.

قُبلة صادقة حارّة طبعتها على خد (سالم). كانت رائحة العطر.. رائحة الصابون تفوح منه.. نظرت إلى وجهه طويلًا.

قال: كيف الحال وكيف أهل القرية؟

- بخير يسألون عنك ويتعجبون من مجيئك المفاجئ وسفرك السريع.

- لا تذكّرني، لذلك سبب أرجو أن تدفن السؤال عنه هنا بين طيّات هذه الرمال المترامية.. الصامتة.

كان يقولها بلهجة جديدة على مسمعي. أحسست أنه يمثّل. إلا أنها تمثيلية أرى فيها المُخْرِج والمصوّر والملقّن. أراهم جميعًا

إحساس كريه. لأنه يفقد الموقف. حركته.. إجابته.. شعور خنقني أحال فرحتي برؤيته إلى نكدٍ متتابع.

سألني وهو ينفث دخان «الشيشة» المرتكزة أمامه: ألا زلت تكتب الأغنيات (بالطبع الأغنيات الحزينة) على فكرة أ لم تحاول مرّة واحدة أن تكتب أغنية فرحة؟ أغنية متفائلة؟ جرِّب جرِّب وسوف تنجح.

- نظرت إليه. قلت له: نسيت في غمرة رغبتك في نقاش أن تستضيفني. وهذا وحده كفيل بأن يجيب على سؤالك، وسوف أظلّ أكتب الأغنيات الحزينة حتى يصل الفرح. أ وتدري متى يصل الفرح؟

هَزَّ رأسه. قال: لا.

قلتُ: عندما ترتوي هذه الرمال الحالمة من ماء القمر الفضِّي.

- اشرب يا صديقي ودَعْ عنك التهويمات. أ سمعت عن هذا السقوط الشنيع للعقار. أَحمد الله أنني بعت سبع قطع في

مناطق مختلفة قبل هذا الانحدار. وبِكَم؟ بمبلغ خيالي. ابتعت منه منزلًا كبيرًا. يمكن لأهل القرية أن يسكنوا فيه جميعًا، طبعًا دون أبقارهم وحميرهم وكلابهم، فهم خارج التعداد.

- لم أعقِّب بشيء.. بعد فترة صمت..

- قال لي: أ تنام في الفندق؟

نظرت إليه.. ابتسمت. ضحكت: أنا؟ المقاهي تملأ البلاد. أرخص. الفنادق محجوزة. وشكلي لا يشجع موظف الاستقبال على محادثتي. فأنا لا أُحسن زرع السيجار في فمي ولون عَيني ليس اللون الأزرق.

قال: إذن أنت ضيفي. اعتذرت. أَصَرّ بشدة. سألني عن سيارتي، أشرت إليها، قال: هذه؟ دخلنا المنزل. الفخامة، الهدوء. الترف. إلّا أنني لم أستطع أن أُدخل سالمًا ضمن هذه المجموعة. رأيته في خاطري يقف هناك فوق بئر تُصدر عجلاتها صوت نزيف الأرض. فوق مساحة من الأرض يحرثها.. صوته وراء قطيع من

الأغنام يدخل القرية عند الغروب والأطفال يلعبون والنساء يتبسمن من النوافذ والأبواب.. وجدته وحيدًا فجأة.

رفض (سالم) أن أنام بمفردي. ظللت طيلة الليل أقصّ عليه قِصَّة خزّان الماء الكبير الذي وصل إلى القرية بعد أن هاجر معظم أهلها. إلّا أن الشركة التي ستقيم مصنعًا للمياه الغازية ستستفيد منه.

كان صمته يخيفني ونظرته العميقة.. كان يرتعش. لم يعلِّق بشيء.. ازددت ريبة.

اضطجع فوق سريره. أحسست بالأغنية تنمو في داخلي..

أحسست بالأغنية تنمو في داخلي.. تتحدَّد في شراييني.. بدأتْ حُمَّى الكتابة تنتابني. لم أجد ما أكتب عليه. وقفتُ كان منطرحًا على قفاه. عيناه متعلِّقة بسقف الغرفة وأنا أكاد أسقط. أتعالى بين الداخل والخارج. أصبح غير ممكن بل ويكاد [يكون] مستحيلًا هذا العنف الذي بداخلي. هذه الرعشة. هذا التفجير يقابله الصمت والهدوء. والحركة الخامدة. انقلبَ على جانبه الآخر.

أصبح وجهه في مقابلتي ووجدت الورقة والقلم. البهجة تحلّ تملأ نفسي وقلت سوف يمكنني الراحة بعد قليل. الضوء يملأ الغرفة.

نظرت إليه. بدأت أكتب. أعدت النظر مرّة أخرى. لا أكاد أُصدِّق. أ حقيقة ما أرى أم وَهْم؟ فركتُ عَيني. عَين مغمضة وأخرى مفتوحة. وضعتُ يدي فوق جبيني. فوق رقبتي. درجة حرارة حُمَّى عاديّة. إنه الوهم.

«سالم.. سالم.. سالم» لم يجب إنه نائم. ولكن كيف؟ هذا لا يمكن. حكاية الذِّئب الذي ينام بعَين واحدة حكاية ملفَّقة اخترعها رجل جبان وهو قد سجل موقفه باختراعه الفريد؛ الشجاعة موقف والجبن موقف، وليس بينهما منطقة وسطى. الذِّئب ينام بعَين واحدة؟ نظرتُ إلى وجه صديقي سالم، عَين مغمضة وأخرى مفتوحة وتنفُّس هادئ ينم عن نومٍ عميقٍ، وأنا أرتعش أريد أن أكتب. لكن. لا أستطيع؛ العَين الأخرى تُقلقني. تَنظر إليّ. هبْ أنني صدَّقتُ الحكاية الملفَّقة. كيف يمكن تطبيقها على الواقع؟ كيف؟ وكيف يمكن أن أكتب الأغنية وهي انبثاق من الداخل والخارج؟ هذا مخالف لما أعرف. العَين الواحدة.. العَين الواحدة.

أطفأتُ النور. لم يبق سوى نورٍ ضئيل.. الآن يمكنني الكتابة. أمسكتُ القلم. استرحتُ قليلًا. عادت الارتعاشة تملأ أطرافي ها أنا أهمّ بالكتابة. اهْتَزَّ السرير نظرتُ إليه. العَين مصوَّبة إليّ.. سَقَطَ القلم. وسحبتُ الغطاء فوق وجهي. أغمضتُ عَيني بشكلٍ قسريٍّ. لم أنم. انتشر الضوء. سمعتُ الحركة.

صِحتُ به. سالم أ تصدِّق حكاية الذِّئب الذي ينام بعَين واحدة؟ ضحك كثيرًا ثم قال: أعذرني فأنا لم أقل لك بأن واحدة من عَيْنَيَّ هي عَين زجاجيَّة.

الفصل السادس

رواية «فِتْنَة»

(قراءة نقديَّـة)

أصل هذا الفصل بحثٌ محكَّم منشورٌ في:

((١٤٣٠هـ= ٢٠٠٩م)، دوريَّة «العَقيق»، (نادي المدينة المنوَّرة الأدبي)، م٣٤، ع٦٧ – ٦٨، ص ص١٤٥ – ١٧٢)

رواية «فِتْنَة»

(قراءة نقديَّـة)

أ. البنية العميقة:

-١-

«فِتْنَة»: رواية للكاتبة (أميرة القحطاني)[١]، تقع في ١٣٤ صفحة، من الحجم المتوسّط، و١٢ فصلًا. عَتَبَاتها لا تُؤْذِن بفِتْنَة، في ما عدا العنوان. فلَوحة الغلاف الأمامي تحمل فروع شجرةٍ شوكيَّةٍ باهتةٍ، تُطِلّ من خلفها ثمارُ تفّاح، على ما تبدو، ناضج بعضها وبعضها ما زال أخضر. كأن واضعها قدَّر أنها ترمز للفِتْنَة! إلّا أنّ الغلاف الخلفي يأتي بشكلٍ طريفٍ، من خلال عرض رسالة موجّهة إلى القارئ، تشير فيها الراوية (فِتْنَة) إلى أنها فكَّرت في استكتاب تلك الخلفيَّة التعريفيَّة من أحد الأعلام، لكنها أحجمت عن

[١] (مارس ٢٠٠٧)، (بيروت: دار العلم للملايين).

هذا، لكونها كاتبة جديدة في الفن الروائي، فاتّكلت على الله، مكتفية بأسطرها هي، إذ تقول على لسان بطلتها:

«أنا فتاة اسمها فِتْنَة وصلت إلى هذه الدنيا بواسطة أبٍ سعودي وأُمٍّ قَطَرِيَّة، كما أنني لست كباقي الفتيات، ربما ظاهريًّا أبدو كذلك، أمّا داخليًّا فلا، ففي داخلي توجد فجوة خَلَقَها طلاق أبي من أُمِّي وخَلَقَتْها القبيلة. خَلَقَها هذا المجتمع المريض وهذه العائلة المحافظة. خَلَقَتْها العادات والتقاليد البالية. خَلَقَتْها كلمة عيب وكلمة حرام. فجوة لعينة جعلتني، ومذ وعيتُ هذه الدنيا، أدور في فراغٍ ساديٍّ وأسير بخُطًى متعثِّرة في طريقٍ مظلمٍ يؤدّي بي دائمًا إلى لا شيء!

أنا في الواقع لا أملك حياة، لا أملك مبدأً، لا أملك هدفًا، لا أملك شيئًا على الإطلاق. لا أملك سوى هذه القِصَّة التي لم أكن أنوي كتابتها لولا تدخّل صديقتي أميرة القحطاني، التي حثَّتني على الكتابة للخروج من حالة البؤس التي أعيشها، فقد

أقنعتني بأن المتنفَّس الحقيقيّ والوحيد للإنسان هو «الحرف». وقد بدأتُ أدوِّن حكايتي أثناء رحلتي إلى الحجّ، وهذا أمرٌ غريبٌ بعض الشيء، ولكن لو نظرتم إلى حياتي فلن تستغربوا أيّ شيء أفعله. وبغضّ النظر عن هذه المقدّمة المؤلَّفة، أنا الآن، عزيزي القارئ، بين يديك، ولكَ حُريَّة الاختيار: إمّا أن ترافقني الرحلة، وإمّا أن تُعيدَني إلى رفوف المكتبة.

فِتْـنَـة عبد الرحمٰن القحطاني

بطلة القصة وراويتها.»

وقد آثرتُ سوق هذا النصّ كاملًا لأنه بمثابة خلاصةٍ للرواية وتعبيرٍ عن طبيعتها.

والكاتبة تُراوح في تسمية عملها بين «قِصَّة» و«رواية»، في قَلَقٍ اصطلاحيٍّ، أو في عدم يقين بالفارق

النوعي بين دلالة هذين المصطلحَين. أمَّا العمل في ذاته فهو: رواية.

-٢-

وقد اختارت الكاتبة أن تُهدي عملها إلى «**البطل.. جوناثان ليفنغستون**». وألمحتْ إليه في الرواية بقولها:

> **«...أنا لا أُحِبّ الإنسان أصلًا ولا أميل إليه. وبمعنى أَدَقّ «أكرهه»، وأعشق الحيوانات والحشرات والطيور، وخصوصًا «النورس جوناثان»، حبيبي وصديقي ورفيق روحي.. لو كان «جوناثان» رجُلًا لَقَبَّلْتُ قدَمَيْه وتَزَوْجْتُه. هل يعلم الكاتب (ريتشارد باخ) بأنه سوف يوقظني من سُباتي العميق بمنقار هذا الطائر الجميل الذي ظَلَّ ينقر في رأسي لسنوات حتى استَفَقْت؟»**[1].

[1] ١١٦.

وفي هذا إشارة، مفتاحيَّة كاشفة، إلى واحدةٍ من أشهر روايات العالم خلال السبعينيّات، هي رواية «**النورس جوناثان ليفنغستون**»، لـ(ريتشارد باخ)، التي كانت أكثر الكتب مبيعًا في أوروبا وأمريكا. وقد أصبح نموذج ذلك النورس الصغير، بطل تلك الرواية، مثلًا أسطوريًّا للتمرُّد على أقانيم المحاذير لدى الآباء، وتردُّدات القانطين، وعجز المتكلِّسين، وكآبة الكسالَى، لنفض أجنحة المغامرة، والتحليق في جسارة وراء الغامض، وفضاءات المجهول، ومن ثَمَّ تذوُّق سعادة التحقُّق والإنجاز والجمال الروحاني اللانهائي. ومن خلال حكاية النورس استبطن باخ روح الإنسان، وطموحه، وعذاباته في مواجهة التقاليد السائدة، وأوَّلِـها ما يفرضه الأب والأُمّ على أطفالهما من قِيَم متوارثة، في قَمْعٍ وإلزام شديد بأعراف القطيع، الذي لا يصحّ بحالٍ التحليق خارج سِربه، ومن تجرَّأ ففعَل، نُبِذ ونُبِز بالجنون. وتلك قضيَّة كلّ المصلحين والثوَّار والأنبياء مع أهليهم على

امتداد التاريخ البشري، يختزلها الكاتب في أسلوبٍ رمزيٍّ من خلال معاناة ذلك الطائر. فلقد حاول النورس (جوناثان) أن يترفَّع عن حياة الطعام والنوم، التي يعيشها سَلَفُه ورفاقه النوارس على الشاطئ، مكتفين بالدُّود والبحث عن صغار السمك؛ لكي يكتشف طاقاته الحقيقيَّة، فيحلِّق إلى السماء، ويكابد الفشل والانكسار، دون يأسٍ من النجاح أو كَلَلٍ في مطاولة العُلَى، حتى استطاع بجهده الشخصي أن يحقِّق أرقامًا قياسيَّة في سرعة الطيران. وبعد تحقيق النورس جوناثان بعض طموحاته عاد إلى قومه هاديًا وبشيرًا، وداعيًا إلى اكتشافاته في عالم الحُريَّة والترقِّي، فواجهته قبيلة النوارس بالنكران، ونقموا منه خطيئة تخطِّيه الخطوط الحمراء لعالم النوارس، ومُنِع من الخوض في ترَّهاته، أو تعليم الطيران- على طريقته- لصغار النوارس. فاعتزل جوناثان النوارس وما يعتقدون إلى صخرة مشرفة على البحر، ليكتشف هناك أن «الآخَر هو الموت»، وأن

المجتمع هو مصنع الفناء لأفراده. وفيما هو يكبر، ويزداد بسطة في الجسم والعِلم بفنون الطيران، يفاجأ ذات مساء بنَوْرَسَين شَفَّافَين على مشارف السماء، ذوَي أجنحةٍ من نُورٍ وذَهَبٍ، يصطحبانه إلى «دِيْرَة» النوارس الحقيقيَّة، ليعرف من خلال أستاذه النورس (شيانغ) أن خلف سمائه سماء أخرى، ومن وراء معرفته بالطيران بحرًا من المعارف لا ساحل له. كما تعلَّم منه دروسًا في لا محدوديَّة الأمل والطموح، وأن الأمر ليس بتحقيق الأرقام، ولكن بتحقيق الأحلام، فبسرعة الفكر والخيال يصل النائي ويدنو البعيد، لا بسرعة الطيران. وبعد استكمال دروسه واختفاء معلِّمه يهبط (جوناثان) من السماء إلى بني قومه من النوارس، فيؤمن معه من آمن، ويتعلَّم منه من تعلَّم، ليزداد سواد الثوّار حوله والأتباع. لكن كبار القوم ما لبثوا أن توجَّسوا منه خيفةً على مجتمعهم المتخلِّف، فأجمعوا أمرهم على التخلُّص منه، ولم يُنجه من محاولة قتله وصلبه إلّا الطيران.

ومع ذلك فقد بقي قلبه ينبض بحُبّ أهله وقومه، دونما كراهيَّة أو حِقْد، مشفِقًا عليهم ممّا هم فيه من ضلال وضياع، حريصًا عليهم، لكنه مُبعَد مرفوض.

ونصُّ (باخ) ذاك نصٌّ رمزيٌّ فلسفيٌّ، يذكِّرنا بنماذج نظيرة من هذا القبيل، كـ«**حيّ بن يقظان**» لـ(ابن طفيل الأندلسي) في التراث العربي مثلاً، غير أن بِزَّة النصّ المسيحيَّة لا تخفَى عن قارئ «**جوناثان ليفنغستون**»، وإن حملتْ خارج ذلك دلالاتها الإنسانيَّة العامَّة. وقد سقناه هنا لأنه يُعَدُّ خلفيَّة مهمَّة لقراءة نصّ «**فِتْنَة**»، كما سنرى.

-٣-

تقوم رواية «**فِتْنَة**» على تقنية التداعي والتذكُّر، في حركةٍ «بندوليَّة» بين الأحداث والمشاهد التي تمرّ بها البطلة خلال رحلتها إلى الحجّ وأدائها مناسكه وذكرياتها منذ الطفولة. وقد كانت رحلة حجٍّ شاقَّةٍ، ظلَّت البطلة فيها قلقةً من أن تفقد أُمَّها، لرؤيا كانت رأتها الأُمُّ، تقول فيها لإحدى

جاراتها المتوفَّيات: «**أنا قادمة من الحجّ**»**!** ولمعاناة فِتْنَة فَقْدَ الأبّ- نتيجة طلاق أُمِّها وتخلِّيه عنهما ثم وفاته- فقد باتت تحمل عُقدة الفَقْد، وتترقّب فَقْدَ الأُمّ أيضًا في كل حين. وخلال رحلة الحجّ القلقة تلك تسبح البطلة في ذكرياتها، ومنها تذكّر أبيها، وزياراتها للدِّيرة في منطقة (عسير). حافلًا النصّ بإسقاطات سياسيّة واجتماعيّة مختلفة، لا تخلو من مبالغات.

وفي طريقة الكاتبة ما يذكِّر القارئ بأسلوب (جابريل غارثيا ماركيث Gabriel García Márquez) في مثل روايته «**خريف البطريرك**»، القائمة على المُراوحة بين اللحظة الراهنة واسترجاع الماضي، في أحلام يَقَظَةٍ تترَى. وهي تداعيات مُربكة أحيانًا لمتابعة القارئ في «**فِتْنَة**»، كأن تقفز فجأة مثلًا من (مكَّة) إلى فندق في (باريس)، لاستحضار

ذكرى سَفْرَتها إلى هناك[1]. ومع ذلك فقد كانت الكاتبة بارعة في معظم الأحيان في هذه اللعبة السرديّة، بما أكسب النصّ كثيرًا من التشويق وكَسْر رتابة الأحداث.

وكما أوضحنا فإن الخلفيّة الإلهاميّة لـ(أميرة القحطاني) في كتابة عملها كانت مستمدَّة من رواية «**النورس جوناثان ليفنغستون**»؛ ولذلك كانت روح البطلة تنطلق خلف الأسئلة، التي لا تعرف حدودًا ولا قيودًا:

> **«أ لم يستفسر سيدنا إبراهيم، عليه السلام؟ أ لم يخاطِب اللهَ طالبًا الدليل؟ أ لم يقل: ﴿لِيَطْمَئِنَّ قلبي﴾؟ أ لم تأته الإجابة؟ أين نحن من هذا؟ لماذا يُطلَب منا الاستغفار عندما نسأل؟...»**[2].

[1] انظر: ١٠٥.

[2] ٩٦- ٩٧.

وتلك هي البنية العميقة التي تتأسَّس عليها رواية «فِتْنَة»، أي: بنية التساؤل والنقد، حتى ليصحّ القول إن السؤال هو بطل هذا العمل الحقيقي. ومع أن النصّ يثير الكثير من تلك الأسئلة، الوجوديَّة، والميتافيزيقيَّة، إلّا أنه- للحقّ- لا يوغل في ركوب موجة «التحرُّش» المعتاد والمجّاني بالدِّيني أو القِيَمي أو السياسي، ونحوها من «المنشِّطات» الإعلاميَّة المثيرة للرأي العام، التي تُفتعل لدى آخَرين من الكُتّاب لكي يكون العمل أكثر مبيعًا وأوسع أضواءً. وهو اتّجاه ساد كثيرًا من الأعمال الروائيَّة العربيَّة، دونما فِكْرٍ مؤهِّل، في كثير من الحالات، ولا قضايا فنِّـيَّة، ولا نقد بنّاء، لكنه صراع النقائض الثقافيَّة العربيَّة؛ وهو ما لا يخدم الكاتب- حتى على صعيد الأضواء وسرابها، إلّا مؤقتًا- كما لا يُصلِح مجتمعًا، ولا يبني سويَّة أدبيَّة.

وهذه مزيّة تُحسب لرواية «فِتْنَة» على صعيدها الفكريّ، حين تتطرق لأكثر الأسئلة صعوبة، وأشدّها جَدَلًا، في عقلانيّةٍ واعتدالٍ نِسبيّ.

وعلى الرغم من الأبعاد الإديولوجيّة التي تكمن وراء خطاب النصّ، ولا سيما ما يتعلّق منها بالبُعد النِّسويّ، الذي قد يصل أحيانًا إلى درجة إظهار العداء للرجل، فإن ذلك يُمكن تفهّمه من قِبَل القارئ من خلال الحالة النفسيّة التي مَرَّتْ بها البطلة، من ترك الأب إيّاها صغيرةً، بعد تطليقه أُمّها ليتزوّج أخرى، إلى تسلّط الأخ عليها وقسوته. حتى لقد استحالت شخصيّة فِتْنَة إلى شخصيّة ساديّة، مريضة، نفسيًّا واجتماعيًّا وفكريًّا. ترسم لأبيها صورة متناقضة، فهي تصفه بأنه كان رقيقًا لطيفًا يحترم ابنته[1]، ومع ذلك فهو- لديها: «صَلِف»، قد تحقد عليه، ولا تعرف

[1] انظر: ١١.

سبب بكائها على موته[١]. وهذا ما كان يشحن لغة فِتْنَة- في موقفها من أبيها، واستثقالها أخاها- فظاظة تعبيريّة، فيها غير قليل ممّا ينبو عنه الذوق الاجتماعي في التعامل مع الأب والأخ ومخاطبتهما، وفيها قَدْر من الشراسة اللغويّة، وسوداويّة الأحكام النهائيّة والشموليّة، التي لا تستثني، كموقفها من فكرة «تعدُّد الزوجات»، التي تبعث فيها- كما قالت- التقيُّؤ![٢] وذلك كلّه كان يؤدّي إلى اضطراب في خطاب النصّ، بما لا يكوّن لدى القارئ شخصيّة روائيّة متّسقة، بلهَ متماسكة، من الناحية النفسيّة. إلّا أنه اضطراب يطابق ما أرادت الكاتبة أن تحمّل تبعته على المجتمع، من حيث كانت فِتْنَة ضحيّة عَسْف ذلك المجتمع، وقد جاءت تشوّهاتها الداخليّة نتيجةَ ظلمه وانحيازه.

---

[١] انظر: ١٥.

[٢] انظر: ٧٣.

وهكذا تبدو فِتْنَة شخصيّة مريضة مشوَّهة، ضحيّة تربية أُسريّة واجتماعيّة وثقافيّة، حتى ليصل بها الأمر إلى القول: «**شريط سينمائي يَمُرُّ أمامي كل ليلة، وكل ليلة أتمنى أن يكون بيدي مسدس أطلقه اتجاه كل من ضايقني وكل من جرحني ونسي.**»[1] وتنقل معاناتها النفسيّة تلك في أبلغ تعبير في قولها:

> **«الله الذي أَذْهَبُ وأَذْهَبُ وأَذْهَبُ ثم أعود لأُلقي بنفسي بين يديه في آخر المطاف وأطلب منه أن يحميني من ذلك الوحش.. الوحش الذي يأتي كل ليلة ليُهاجمني ولا أُخْبِرُ به أحدًا. هذا (العالم) العملاق الذي يحمل كل هؤلاء البشر والذي هو أكبر من أن أستوعبه بعينيَّ وعقلي وأكبر من أن أدفعه للخلف، كل ليلة يركض خلفي يريد نَهْشي بأسنانه الحادّة. وكل ليلة أختبئ خلف أُمّي فأجدها أصغر من أن**

---

[1] ٣٩.

تحميني، فأذهب بحثًا عن أبي، ولا أجده، فأحفر حفرةً صغيرة بأظافري المتقصِّفة، أدفن بها وجهي كل ليلة إلى أن تُشرق الشمس.. وكل ليلة أكتشف أن الشمس لا تشرق أبدًا.»[١]

وتقف وراء «ذلك الوحش» ذكريات الأب القاسي على أولاده كما صوَّرته في صفحة ٣٢ من الرواية، في تعامله مع أخيها وأُمِّها.

لهذا، فقد أورثت البطلةَ تلك التجربةُ حالةً ملتبسة، فهي تكره الذكورة وتعشقها في آن؛ إذ ترى فيها ملامح ذلك الوحش/ الأب. ومن ثَمَّ جاء إعجابها بشخصيّة الشاعر (راكان بن حِثْلِيْن)، حينما يقول لمحبوبته:

«رُوحي وأنا راكان زبن الونيّةْ

ما يشرب العقبات كُود الهداني!»

---

[١] ١١٨.

فتقول عنه فِتْنَة: «**والله إنه شيخ وبطل ورجّال**»**!** وإنْ علَّلَت ذلك بقولها: «**ما قال زوجتي وحقَّتي وأبيها، قال: «روحي وأنا راكان زبن الونيّة»**.. **تركها للِّي اختارت والله إنه رجّال ولد رجّال!**»[1]

وظاهر الأمر أن في قولها تعليلًا منطقيًّا للإعجاب بموقف الشاعر من حبيبته التي تخلَّت عنه ورضيت الزواج بغيره، إلّا أن باطنه ومنبع الإعجاب الحقيقي فيه هو المشهد الذي أيقظ في نفس فِتْنَة صورة الأب، (المكروهة المعشوقة)، في تعامله الفظّ مع المرأة، وتنصُّله منها، بل مفاخرته بذلك، بوصفه علامة القوّة والرجولة، من خلال ذلك البيت الذي يبدو بمثابة طردٍ للمحبوبة من حياته وتعلُّقه وتفكيره، ولسان حاله: «روحي في ستين داهية.. وأنا راكان!»

[1] ٦٥.

وكذلك القول في إعجاب البطلة بكثير من الرموز الذكوريّة، الفحوليّة، سواء تلبَّست شخصيّاتهم بالأدب، أو بالفنّ، أو بالثورة السياسيّة، كـ(إرنستوتشي جيفارا)، و(جمال عبدالناصر).[١] فكلّ أولئك كانوا يستأثرون بإعجاب البطلة، مع غياب تامٍّ لأي رمزٍ أنثويّ يبعث على الإعجاب في النصّ، من حيث قد ظلّت الأنثى في مخيِّلة فِتْنَة تلك الأُمّ الطيّبة الضعيفة، المغلوبة على أمرها. وفي هذا تناقضٌ نفسيٌّ صارخٌ بين ما تُعلنه المرأة/ البطلة، كحال المرأة غالبًا، من ثورة على الذكورة- تعبِّر عنها حين تقول مثلًا: «**أمّا ألعابي فهي ليست كثيرة... وكنت أحرص على وجود دُمَى العناكب الصغيرة الملوَّنة. أُحِبُّها تُذَكِّرني بقوّة الأُنثى عندما تقتل زوجها وتلتهمه بعد الانتهاء منه. يا لها من بطلة! و... لا لا لا تأخذوا هذه الفكرة الخاطئة عنّي،**

[١] انظر: ١٢٨.

فأنا لا أُحَبِّذ قتل الرجال، أنا فقط أتلذَّذ بتعذيبهم»[1]- وبين تهافتها بوَلَهٍ على أقانيم الرجال، عربيَّة وغير عربيَّة، في تناقض ظاهر! حتى إنها لتجد للرجل رائحة تميِّزها- بزعمها- عن بُعد مسافات شاسعة، وبخاصة «رائحة الرجل السعودي!» التي تعشقها! تَناقض بين ما تبديه من ثورةٍ على قيد الأبويّة، ومن حُلم به، حاميًا، إذ- كما تُقِرّ فِتْنَة: «**لا يمكن أن أكون إنسانة سويَّة من دون أب، الأب الذي يمنح أبناءه الأمان والثقة بالنفس**»[2]، فكل ما في الأمر أنها لم تعرف الأُبوَّة إلّا قسوة، فعافتها ونَفَرَتْ منها. وكذا القبيلة، التي تزعم لـ(جوناثان)- نورس أحلامها المتخيَّل، رمز الخلاص من غابات القيود- أنها ستَلحق بتحليقه، قائلة: «**أنت تعلم لِـمَ لا أرى من الدنيا الجميلة إلّا موطئ**

[1] ١٣٠.

[2] ١١٦.

القدم، تعلم بأنني أقبع تحت.. تحت القبيلة، القبيلة السجن.. أنا أنشر القيد بمنشار صغير. نعم، هو صغير، ولكنه منشار! سأكسر قيد القبيلة.. أعتقد بأنني سأكسره وسأنجح»[1]، إلّا أنها لا تكسره هو الآخر، ولا تنجح، وإنما تستبدل بالقبيلة قبيلة، في شكل دولة، أو في هيئة حزب، أو إديولوجيا، وبقيدها الصغير قيدًا أكبر. وكأنما تلك القيود جاذبيّة الأرض، التي مهما حَلَّق جوناثان بعيدًا عنها سيعود إليها في النهاية. حتى إن فِتْنَة لم تَعُد تفكِّر إلّا في الموت مأمنًا من تشظيها وخوفها[2].

ب. البنية النفسيَّة:

وبما أن «جوناثانيّات» (فِتْنَة) لم تكن عن وعيٍ بشروط الحُرِّيَّة الحقيقيّة وتبعاتها، بمقدار ما كانت عن احتياج إلى

---

[1] ١١٧.

[2] انظر: ١١٧- ١١٨.

بدائل مستأنسة لتلك الوحوش التي تتربص بها الدوائر، فلقد ظلّت تجد رائحة تميِّزها للرجل! وهي، وإنْ كانت أحيانًا- كما قالت- رائحة ذكوريّة متّسخة بالنساء[1]- وفي هذا التعبير في ذاته «**متّسخة بالنساء**»، ما يكفي من النظرة (الذكوريّة)، الدونيّة إلى المرأة- إلّا أنها تتعشّق تلك الرائحة، إلى درجة أنها لم تُحِبّ زوجها حمود، وإنْ لم تكرهه، لأنه كان- حسب قولها-: «**لا شيء. فهو رجلٌ عاديٌّ لا تفوح منه رائحة الرجل السعودي، رغم أنه سعودي الأصل**»![2]

وتبعًا لذلك ظلّت طموحات فِتْنَة طيلة النصّ العودةَ إلى الأب السعودي، مصدر القوّة والأمن، وإنْ في صور ذكوريّة بديلة، (مَشْنُوءة/ معشوقة)، لكنها طموحات ما

[1] انظر: ١٠٥- ١٠٦.

[2] ٤١.

تفتأ تتكسَّر تباعًا، أو تهزمها كلّما راودتها ظنًّا بأنها هي المنتصرة، لتصل الحالة ذروتها من الانحدار النفسي في ما انتابها من خيبة التقائها بالحلم الأبويّ/ الأمير- مصدر السلطة والقوّة والأمن والجمال- أو حتى رؤيته عن قُرب.

على أن ذلك الحُلم/ الأمير لم يشكِّل في النصّ بطولةً، كما تزعم فِتْنَة على غلاف الرواية الأخير؛ إذ لم يَعْدُ كونه هاجسًا تعويضيًّا، ومتخيَّلًا طفوليًّا، سرعان ما حالتْ دونه المسافات والجموع. بيد أن الشخصيّة الحقيقيّة التي جسّدت الحُلم وتمثّلت فيها تلك الرائحة العصيّة الفاتنة، لتُقاسم (فِتْنَة) البطولة واقعيًّا، هي شخصيّة (عبدالعزيز)، طبيب العيون السعودي الذي أحبَّتْ، وكان أوّل ما جذبها إليه (كذلك) سُمعته في جفاء تعامله مع النساء اللّائي يراجعن عيادته في قَطَر! إنه تلك العجينة الإنسانيّة التي عشقتْ، شكلًا ومضمونًا، عاطفةً وانتماءً وإديولوجيا. ذلك الرجل الذي تقول فيه: «**شَمَمْتُ رائحة أعرفها،**

رائحة أُحِبُّها، رائحة لرَجُل سعودي ليست كباقي الروائح»[1]. وهي في حقيقة الأمر رائحة نفسيّة شدَّت (فِتْنَة) إلى ذلك الطبيب: رائحة الذِّكْرَى، رائحة الأبّ، رائحة الأمن الضائع، رائحة العِلْم، رائحة المعتقد، ورائحة الرؤية، التي عاشت فِتْنَة تتخبَّط في دياجير التفتيش عن صدرها الرؤوم، كي تطمئنّ إليه في سَفَرها الكئيب، ولاتَ مُطْمَأَنّ. (عبدالعزيز) الرَّجُل المفارقة، الذي اكتشفت ذات يوم أنه يحمل أفكارًا شيوعيّة، لم تُفلح في مناقشته حولها- وإن كانت هي، كما قالت، قد مرّت بمرحلة كانت فيها «**من عشّاق الشيوعيّة**»، وانضمّت إلى بعض تنظيماته الصغيرة دون أن تستمرّ[2]- كما لم يفلح هو في علاجها النفسي لدى إحدى زميلاته من الطبيبات النفسيّات، لتكتشفه بعد حين

[1] ١١٩.

[2] انظر: ٥٥.

من الدهر في (مكَّة)، وقد انقلب رأسًا على عقب، فأصبح رجلًا آخر، قادمًا من (أفغانستان)، بعد أن انضمّ إلى قوافل الجهاد في الخارج وفلول الإرهاب في الداخل![1] وهو ما بعث أسئلة كأداء في نفس (فِتْنَة) حول أسباب تقلُّبات الولاء في الإنسان العربي، سائلة نفسها:

«**ما الذي حدث ويحدث؟ ما هذه التقلُّبات التي تفعل بالإنسان ما تفعل من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين ومن أقصى اليمين إلى أقصى اليسار؟ مَن الذي يُعطِّل تلك البوصلة التي تقبع بداخلنا؟ مَن الذي يحرِّكنا ويديرنا و«يلخبطنا» هكذا؟ هل هي التربية؟ هل هي المدرسة؟ هل هي البيئة؟ هل هو المحيط؟ هل هو بيتنا؟ هل هـ...**»[2]. وهي أسئلة تَصْدُق على تجربة البطلة كما تصدق

---

[1] انظر: ١٢٠- ١٢٦.

[2] ١٢٧.

على تجربة (عبدالعزيز). وهي ظاهرة إنسانيَّة حيويَّة إيجابيَّة، لا سلبيَّة، كما تصوِّرها الكاتبة، على لسان البطلة. فـ«ثبات البوصلة» ليس من طبيعة الإنسان الطبيعي، بل طبيعة الآلة المبرمَجة. ومهما كانت التقلُّبات، أو كان الرأي فيها، فإنما هي تمظهرات لتحوُّل الأسئلة النظريَّة التي تمرّ بنا في منعطفات الحياة إلى مواقف فِعليّة، والاقتناعات الذهنيّة إلى سلوكيّات واقعيّة، لدى من يحمل الشجاعة الكافية لأعباء ذلك التحوُّل وتحمّل تبعاته. ونموذج الشخصيَّة من هذا النوع هو نموذج الشخصيَّة النامية، بخلاف الأخرى المسطَّحة والجامدة.

ولقد جاء حُبُّ (فِتْنَة) (عبدَالعزيز) واستمرار تعلّقها به، رُغم تبدّل حاله، وزواجه بامرأة أفغانيّة استشهد أهلُها فتزوَّجها «**لوجه الله**»- حسب قوله- ليعكس ما يُشبه على المستوى النفسي نوعًا من (عُقدة إلكترا)، حينما رأتْ فيه صورةَ الأبّ المفتقد، من حيث هو ضرورة لا مناص منها،

مهما كان أو كانت. ولهذا البُعد الأبويّ، ولكي يكتمل الحُلم، ما انفكَّت تُلِحّ عليه أن يذهبا للعيش في (أبها)، دِيْرَة أبيها. لكأن عبدالعزيز قد مثَّل لفِتْنَة ما مثَّله الأبّ الكبير (شيانغ)- معلِّم النورس (جوناثان)- في رواية «**النورس جوناثان ليفنغستون**». وكان عبدالعزيز، قبل أن تكتشفه فِتْنَة صُدفة في (مكَّة)، قد اختفى من حياتها فجأة، للتحوُّل الفكري الذي طرأ عليه، تمامًا كما اختفى ذات يوم الأب شيانغ معلِّم النورس جوناثان، حينما أدرك (جوناثان/ فِتْنَة) أن دروس الطيران تكاد تنتهي؛ «**فكان كلما مارس طيرانه إلى عوالم المحبّة والحنان، أحس رغبة في الهبوط من السماء إلى الأرض ليهدي قومه سواء السبيل.**»

ولم يقتصر موقف (فِتْنَة) النفسي، (السلبيّ ظاهريًّا)، من عالم الرجال على أُسرتها، بل تخطَّى إلى المجتمع، فشرعتْ تُفاضل بين فئاته من منظورِ مواقف تلك الفئات- الحقيقيّة أو المتوهّمة- من المرأة. وهذا ما أوقع العمل في

تصوير شرائح اجتماعيّة معيّنة، ولا سيما القَبَلِيَّة منها أو الدِّيْنِيَّة، بتشويهٍ ظاهرٍ، ومتعمّدٍ، يتبنَّى انحيازات مسبقة، مضمِرًا خطابَ تيارٍ مضادٍّ، لا يرَى إلّا ما يريد من سلبيّات، حتى إنه ليصل إلى السخرية من مظاهر هؤلاء[1]، في توظيفٍ- لا يخلو من فَجاجة- لأفكار محتشدة في اتجاهٍ نضاليٍّ واحد! بل لم يقتصر الأمر على تشويه هؤلاء، بل طال أيضًا مواطِنَهم أحيانًا، وبيئاتهم، وثقافتهم، وسلوكيّاتهم، وكأنهم نَبْتٌ شيطانيٌّ بغيض!

وفي هذا كلّه ما يكشف مقدار ما تشربته بطلة الرواية- بوصفها نموذجًا اجتماعيًّا- من فكرٍ مضادٍّ، يواجه ما يراه تطرُّفًا بتطرُّفٍ لا يقلّ شراسة، وبنهجٍ غيرِ سويٍّ في تعامله، ولا متّزن، ولا عادل، ولا قادر على أن يرى الحياة خارج خارطة عُقَده، التي نَمَتْ عبر صدمات الحياة. وهي

[1] انظر: ١٨.

حالة مندغمة في رؤية كالحة إلى العالم، وَفق منظارٍ أحاديٍّ العَين، كثيرًا ما يلعب دورَه في تمزيق النسيج الاجتماعي، شِيَعًا وتياراتٍ وأحزابًا، مترافضةً متناحرة! وفي هذا تسليط ضوء على نماذج إنسانيّة يكابدها المشهد الاجتماعي والثقافي. إلّا أن العمل الروائي، في نُضجه وكماله، ليس بخطابٍ منبريٍّ، يُعلن مواقف تيّارٍ فكريٍّ من آخَر، ويقف عند ذلك السياج، وإلّا صار بنفسه خصمًا وحَكَمًا، وصار عمله مطيَّة توجُّهِه الفكري ومواقفه الخاصة، وإنما العمل الروائي تصويرٌ أمينٌ للحياة بأوجهها المختلفة، بخيرها وشرّها، إيجابيِّها وسلبيِّها، في موضوعيّة نِسبيّة، لا تُشعِر القارئ بصوت المؤلِّف، ناهيك عن صُراخه! كما يلزم فنِّـيًّا أن ينأى صوت المؤلِّف في العمل السردي عن الحضور المنحاز، وإنْ كان الحياد المطلَق مستحيلًا- لعَرض خصال الناس، كما هي، دون تعمُّد تشويهٍ أو تجميل. فعواطف المؤلِّف الشخصيَّةُ تُعَدّ من مواحق النُّضْج في العمل

القصصيّ. وتلك نقطة اختلافٍ جوهريّةٍ بين طبيعة العمل القصصي، والطرح المؤدلج، الذي يتخذ السرد محض وسيلة بثٍّ إديولوجيّ.

ج. البنية السرديَّة:

وباستقراء البنية السرديّة في رواية «فِتْنَة»، يُلحظ أن ضمير الخطاب في النص هو ضمير المتكلِّم؛ إذ بطلة الرواية هي راويتها (فِتْنَة عبدالرحمن القحطاني). متكئةً في بعض الحالات على «المونولوج» الداخلي، أو (المناجاة)[1]. هذا فضلًا على ما سبقتْ إليه الإشارة من مراوحة النصّ بين اللحظة الراهنة واسترجاع الماضي، فالأحداث- معظمها- محض ذكريات، زمنها ذاكرة الراوية، لا زمن الشخوص الروائيّة، ولا زمن تنامي الأحداث. ما يَسِمُ العملَ إجمالًا

[1] كما في (ص١٣٢ مثلًا).

بطابع (السيرة-الرواية)، السائد طرحها، في مباشرة غالبة، في ساحة الكتابة الروائيّة في السعوديّة والخليج العربي.

ولقد بدا البناء الروائي في رواية «فِتْنَة» بلا مفارقات مثيرة، ولا أحداث ترتقي كثيرًا بحركة التطوّر الدرامي في النصّ؛ بما هو قائم على لقطات تتبعها تداعيات، تُسعف بها ذاكرة البطلة، من هنا وهناك. وهذا ما انتهى بالنصّ إلى ما يُشبه المسلسلات التلفازيّة الخليجيّة، المعتمِد بناؤها غالبًا على الحِوار، في ذكريات تترَى، ومواقف متعاقبة. وَفق تغليبٍ واضحٍ للرسالة الإعلاميّة- تربويّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة أو فكريّة- على تجويد البناء فنيًّا أو افتراع أبنية جديدة؛ ليميل العمل القصصي عندئذ إلى أن يُمسي وسيطًا، وكأنما كُتب من أجل إيصال ما بُـيِّت من مضامين.

ولذلك فإن قارئ «فِتْنَة» قد يسأل بعد الانتهاء من قراءته: أين القِصَّة في القِصَّة، ضمن هذا العمل الذي يصوِّر رحلة حجٍّ تُتَّخذ جسرًا لطرح قضايا سياسيّة واجتماعيّة

وفكريّة؟ وهو سؤال مشروع، غير أن ذلك النمط السرديّ الذي تبنّته الكاتبة لا يخلو من مشروعيّةٍ كذلك، وبخاصَّة أن ميدان السرد الحديث قد أضحى يستوعب أشكالًا شتّى، ولم يَعُد محتكمًا إلى المقاييس التقليديّة للقَصّ. ومن جهة أخرى، فإن عملًا أوّل بذلك المستوى الشائق الذي كتبته (القحطاني)- مع ما يصاحب أوَّل مولود عادةً من اضطرابات ومتاعب- ليُؤْذِن بأن القادم أصحّ وأجمل وأنضج!

د. البيئة الروائيَّة:

كُتبتْ في العقود الأخيرة روايات مختلفة عن المملكة العربيّة السعوديّة من راحلين، أو زائرين، أو متعاقدين للعمل، أقاموا فترات، نشأتْ لديهم خلالها انطباعاتٌ أو مواقف- ربما كانت شخصيّة- أسهمتْ في تشكيل أعمالهم الكتابيّة تلك، فضلًا على توجّهات فكريّة جعلت لهم في الرواية

مآرب أخرى![1] وعلى تباين المستويات الفنّـيّة، والأهداف الفكريّة، في تلك الروايات، ما اندثر منها وما انتشر، فقد ظلّ بعضها يُكرِّر بعضًا، في أنساق متشابهة، من ظاهر النقد، وباطن الندب، والتشويه، للإنسان والمكان، إمّا لجهلٍ أو لأغراض أخرى. ولذا بدت تلك المضامين الوصفيَّة التي حواها ذلك الضرب من الروايات- بيئيَّة واجتماعيَّة وثقافيَّة وإقليميَّة- من ثغراتها البنيويَّة، لا من وجهة الأمانة في تصوير الواقع فحسب، ولكن من حيث بنائها الفنّي كذلك.

[1] يمكن أن يشار في هذا السياق إلى رواية كـ«**براري الحمَّى**»، لـ(إبراهيم نصر الله)، وفيها إشارات صريحة إلى أشخاص من بسطاء الناس بأعيانهم وأسمائهم، رجالًا ونساءً، ووصفهم عَبر انطباعات الكاتب النفسيَّة، أو سماعه، أو مشاهداته، أو حتى تخيُّلاته، إبّان عمله مدرِّسًا في (القُنفذة)، أو رواية «**نجران تحت الصفر**»، لـ(يحيى يخلف)، كذلك.

وما نقصد إلى القول إن رواية «**فِتْنَة**» قد وقعتْ بنحوٍ مطابقٍ لذلك الذي ذكرناه أعلاه، وإنْ كانت بطلتُها قد قاربت ما يستدعي إلى الذاكرة مضامين بعضه. وذلك ما يُلمَح في بعض المصادرات والمبالغات الجزئيّة، التي ربما جاءت عبر خيانة تعبيرٍ تارةً، أو تباين تقديرٍ تارة، أو ربما أُلقي وِزره على بطلة الرواية نفسها وتردِّي حالاتها النفسيّة. ذلك لأن الوصف والتصنيف قد باتا جزءًا من حالة رفضها، ومواقفها السلبيّة من مجتمع أبيها وبيئته، ممّا جعلها لا ترى من الأشياء إلّا ما تكره. بيد أن قواعد اللعبة الروائيّة ما كانت لتُعْشِي القارئ عن أن بطل النص هو، في نهاية الأمر، من خَلْق كاتبه.

تتنقل بيئة هذه الرواية بين (قَطَر)، و(جُدَّة)، و(مكَّة)، و(باريس)، وجنوب السعوديَّة، أو منطقة (عسير) تحديدًا، في غير ترتيب، ولكن عبر تداعيات الذكريات، كما مرّ. وما يلفتُ النظر في بيئات الرواية تلك- على وجه الخصوص-

ما تصوِّره الكاتبة حول بيئتها (الأب)، منطقة عسير[١]؛ حيث تبدو تلك المنطقة في النصّ كما لو كانت بيئة بدوٍ رُحَّل، من أهالي الصحراء، يأكلون الأقط ويعيشون في بيوت الشَّعَر! ما يجعل قارئًا يجهل طبيعة المنطقة يُـخَيَّل إليه ذلك! ولئن لم تكن الكاتبة تُحدِّد الأماكن التي تدور فيها الأحداث[٢]، فإن بيئة (عسير) إجمالًا ليست بصحراء، ولا بادية، كما وصفتْها الكاتبة، وإنما هي بيئة جبليّة ريفيّة زراعيّة رعويّة، في الغالب.

وكذلك فقد بدت اللهجة التي تسوقها الكاتبة على ألسنة المتحدثين من تلك الدِّيار ذات لكنة صحراويّة، أكثر منها جنوبيّة أو عسيريّة. وذلك كأن تقول قريبتها من

[١] انظر: ٦٣- ٠٠.

[٢] سوى إشارتها اليتيمة إلى أن أحد العُشّاق لإحدى قريبات (فِتْنَة) كان من وادي (جأش)، (انظر: ٧٦)، وهو وادٍ شرق منطقة (عسير)، ممّا يشير إلى أن الأحداث كانت في تلك النواحي على مشارف الصحراء.

هناك: «**يا شق جيبي وش تقولين**»! ربما كانت المرّة الوحيدة التي أجرت الكاتبة على ألسنة شخوصها لهجةً توحي بلهجة تلك المنطقة هي في قول قريبتها تلك: «أَصَهْ أَصَهْ لا حَدْ يسمعك!»[1]. ولعلّ التخريج لتلك الظواهر- بعيدًا عن عدم إلمام الكاتبة بطبيعة المنطقة وثقافتها- يُلتمس في إمكانيّة أن تكون بيئة الأحداث على مشارف البادية من تلك المنطقة، لا في أريافها. وإنْ ظلَّت الكاتبة لا تُسمِّي إلّا عموم المنطقة وأماكنها المشهورة، التي تزورها من وقتٍ إلى آخَر، كـ(أبها)، و(السُّوْدَة)، ونحوهما.

كما قد يظهر خليطٌ من المبالغة ومجافاة الواقع في وصف المجتمع العسيري وثقافة تلك المنطقة بصورةٍ عامّة. من ذلك- في وصف القِيَم الاجتماعيّة- ما أشارتْ إليه بقولها: «**الحُبّ في «الدِّيْرَة» مقدَّس، يمارسونه في النور**

---

[1] ٧٨.

وباحترام»![١] بل إنه، بزعمها: «**ليس هناك شيء اسمه حرام أو عورة»!**[٢] وهذا محض مبالغةٍ تعبيريّةٍ، لا أساس لمعانيها من الواقع، إلَّا إنْ كانت (فِتْنَة) تحدِّثنا عن «دِيْرَة» أخرى، وفي غير جزيرة العرب! إلَّا إنْ أرادت الإشارة إلى حُرِّيَّة الحديث بين الرجل والمرأة، لا «ممارسة الحُبّ»، بما توحي به هذه العبارة. وأن «الحرام» و«العورة» المقصودَين هناك هما بمعناهما الاجتماعي، لا بالمعنى الشرعي. ثم إذا كانت (فِتْنَة) قد ذَكَرَتْ في موضعٍ آخَر من النصّ أنه يمكن أن يُقْتَل الرَّجُلُ لمعرفة حُبِّه بنت القبيلة أو التقائه بها، حينما يكون من قبيلة أخرى[٣]، فإنّ قولها: إن «**الحُبّ يمارس في النور**»، إذا كان طرفاه من القبيلة نفسها، يصبح محض خيالٍ «باريسيٍّ»، أو بالأحرى هو تعبير تجاوزيّ، كما مرّ. بل إن

---

[١] ٦٩.

[٢] ٦٤.

[٣] انظر: ٧٦- ٧٨.

البطلة قد اندهشتْ من عدم استعمال كلمات عاطفيّة بين المحبِّين هناك؛ إذ انتهرتْها قريبتها، قائلة: «**يا شق جيبي وش تقولين؟.. أَصَهْ أَصَهْ لا حَدْ يسمعك!**»، فكيف بما ذكرت؟!

وممّا تذكره الراوية- وفيه صورة نمطيّة غير صحيحة، أو غير دقيقة- أن المرأة في الجنوب، أو في (عسير)، كانت لا تتزوَّج إلّا ابن عمّها![1] وهذا غير صحيح، بل غير معقول، على إطلاقه! وإنما تلك تقاليد البادية العربيَّة، غالبًا، التي تذهب إلى أن البنت لابن عمها. على حين أن ابن العمّ كان- حسب الأعراف في جُلِّ قبائل الجنوب، إنْ لم يكن كلّها- يُعَدّ كالأخ، قد لا يزوَّج أصلًا بابنة عمِّه. ولذا يبدو أن النصّ يعوِّم القِيَم هنا من مجتمعات معيِّنة على مجتمعات أخرى، في الوقت الذي لا يُحدِّد المكان الذي عليه مدار الحديث، إلّا في إطار جغرافي واسع النطاق، لا يخلو من

[1] انظر: ٦٩.

اختلاف الأعراف والتقاليد. وفي هذا نقطة نظرٍ معرفيّة في تصوير البيئة وثقافتها الاجتماعيّة. والتعليل الأوّليّ لذلك يبدو في معرفة شيءٍ وغياب أشياء عن رصيد النصّ المعرفيّ وذاكرته الاجتماعيّة، فإذا هو يقيس الغائب على الشاهد.

وكذلك يمكن أن يرى القارئ في تصوير (فِتْنَة) المرأةَ الجنوبيَّة، حين تزعم أن المرأة هناك كالبهيمة، تُباع، وتُشترى، وتُهدى، وهي تُزوَّج صغيرةً من كَهْلٍ دائمًا، «**أكَلَ من «القُرْص» ومَسَحَ بقايا السَّمْن المتبقِّي بيده في لحيته الحمراء المتنافرة**»![1] في حين تَذكر في مكانٍ آخر أن المرأة في تلك المنطقة محترمة كالرَّجُل! فأيّ الصورتَين صحيحة؟ لا هذه ولا تلك، ففي كليهما مبالغة! ليست المرأة كالبهيمة، بطبيعة الحال، فهذا غُلُوٌّ في المبالغة، وليست المرأة في المقابل كالرَّجُل، فهذا تضخيم مسرف. ولربما كان وراء هذه

---

[1] ٦٩.

المبالغات- إلى جانب ضبابيّةٍ معرفيّةٍ أو قِدَمِ معلومة- دافعيّة انتصار فِتْنَة للمرأة، نتيجةَ ما مرَّت به من معاناة، إلّا أنّ ذلك قد أوقع الوصف الاجتماعي في إطلاقات لا تطابق الواقع في عمومه، ولا طبائع الأمور في تنوِّعها؛ إذ لا يمكن بحالٍ إطلاق أحكام كتلك على منطقة كاملة من خلال خبرةٍ محدودةٍ بالمجتمع، أو ممارساتٍ فرديّةٍ لشخوص، أو أعراف جزئيّة لأُسرةٍ أو عشيرةٍ أو قبيلة.

حريٌّ بالتأكيد هنا أن شخصيّة (فِتْنَة) ليست بِدْعًا فيما تنقله إلينا من خلال نموذجها من تصوّرات اجتماعيّة شائعة. بل لقد كانت الكاتبة صادقةً في تشكيل ذهنيّة بطلتها على تلك الشاكلة، فما فِتْنَة- في المحصِّلة- إلّا ابنة بيئة كتلك، لا باحثة اجتماعيّة، ولا عالمة أنثروبولوجيّة، لا هي ولا من قدَّمتها شخصيَّةً روائيّة. إلَّا أنه- بتحليلٍ ثقافيٍّ- ومهما بلغتْ نِسَب الاختلافات الفعليّة بين عادات القبائل في الجزيرة والخليج، فإنها واقعيًّا تظلّ متقاربة إجمالًا، بما هي

تمتح من أصول إرثيّة واحدة، مغرقة في القِدَم، ومن ثقافة عامّة مشتركة. فالمرأة- على سبيل المثال- ونظرة المجتمع إليها، لا تختلف كثيرًا، إلّا ظاهريًّا، في مختلف أجزاء الجزيرة، إنْ لم نقل مختلف بلاد العرب. إذ ما الذي غالبًا يَحْكُم سلوك المجتمع العربي عمومًا؟ ما برح المسلمون، مع الأسف، منذ أربعة عشر قرنًا، يراعون بعض الأعراف القَبَليّة الجاهليّة، التي يمكن لها بكلّ بساطة أن تعلو على منطق الإسلام والعدل والعقل والحُريّة. وما (فِتْنَة) إلّا وسيط نموذجيّ لمثل تلكَ العقليّة الاجتماعيّة، إنْ بالأصالة أو بالتعبير. ذلك أن الإنسان لم تسمح له الأعراف أن يكون كما أراده الله، فردًا حُرًّا، مكلَّفًا مسؤولًا، مثلما وُلِد، وكما سيُبعث، ليحاسَب وحده، لا يزِر وِزْرَ غيره.. كلّا، وإنما هو رأس من قطيع، يسيِّره القطيع ويقرِّر مصائره. ذاك إرث العرب الحيّ، إذن، وهم فيه سواسية! غير أنه، على الرغم من ذلك الإرث المشترك، فقد ظلَّت العُزلة المجتمعيّة في

الماضي تغذِّي المخيِّلة الشعبيّة بمثل ما تناثر عن لسان فِتْنَة، من اعتقاد فوارق جذريّة هائلة بين القبائل والمناطق وعاداتها وتقاليدها؛ فهؤلاء أفضل، وهؤلاء أسوأ، وعلى أُسسٍ قَبَلِيَّةٍ، أو مناطقيَّة. على أن ذلك التصوُّر الاجتماعي لا يقتصر على توهُّم اختلاف الأعراف الاجتماعيّة وحدها، بل قد يصل إلى تخيُّل تمايزٍ بين البَشر أنفسهم، بوصفهم عناصر ذات خصائص متباينة. ومن ثَمَّ، فما تلك إلّا فروق نفسيّة وتصوُّريّة، متوارثة بدورها، أكثر منها فروق موضوعيّة، لو قيست على محكّ البحث الاجتماعي. بيد أن هذا، إذا كان مُسَلَّمًا في الماضي، لعوامل العزلة بين الشعوب والقبائل، أفما آن لانفتاح المجتمعات في الراهن أن يمحو بقايا تلك الترَّهات والخيالات السالفة؟!

وبالعودة إلى شخصيّة (فِتْنَة) التي تقمَّصت ذلك الإرث بقضِّه وقضيضه، يُلحظ أنه قد قام- إلى جانب نمطيّة الأفكار التي عبّرتْ عنها- عوامل أخرى في بنية

شخصيتها، تمثّلت في اضطرابها النفسيّ، وغربتها الاجتماعيّة، ورفضها، ولا انتمائها، وهي عوامل قمينة بأن تجعل رؤيتها للعالم بتلك الصورة المشوّهة. لولا أن الكاتبة، وقد أنطقت (فِتْنَة) بما نطقتْ، قد وَقَفَتْ لتجعل منها ضحيّةَ واقعٍ، ومعبِّرةً نهائيّة عنه، في الوقت نفسه. صحيح أنّ مَنْحَ الشخصيّة حريّتها في التعبير عن طبيعتها أمر صحيّ من الناحية الفنيّة، بيد أن الشخصيّة هنا قد بَدَتْ تُعاني أكثر من ذلك، من حيث جُعلت بمثابة جسر أفكار الكاتبة ومواقفها.

وعلى الصعيد الثقافي كذلك- ومن خلال المقارنة بين (قَطَر) و(عسير)- ترسم شخصيّة فِتْنَة للقارئ صورة متباينة بين الحضارة والعِلْم من جهة والتخلّف والجهل من جهةٍ مضادّة. حتى إن طبيب العيادة البائسة في عسير ليقول لها، حين عرف أنها قادمة من قَطَر، في حوار تسوقه الكاتبة بالعامّيّة:

«يا بختك يا ستي.. وإيه اللي رماكِ هنا؟

جيت أزور والدي.

خذيه وروحي قَطَر أحسن لك.

ليه يا دكتور؟ الديرة حلوة.. بس أنت فاهمها خطأ..
إلّا بالمناسبة من وين أقدر أشتري «صمون أو سلايس»؟

دنتي بتحلمي أنتِ في صحراء ما يعلم بيها إلّا الله!»[1]

وكأن (منطقة عسير) «**صحراء.. ما يعلم بها إلّا الله**»! وكأن استخدام «صمون» أو «سلايس» هو معيار التطوّر، ولو وُجِدا ولكن باسمَين عربيَّين: «فطيرة» أو «شريحة»- فضلًا عن أن يكونا منتَجًا محليًّا- لما كانت فيهما تلك الإشاريّة المطرِبة، الدالّة على الموقع الحضاري؛ ذلك الموقع الذي لا

[1] ٦٨.

يتحدَّد- بحسب التَّـبَعيّة العربيّة الحديثة لكلّ أجنبي- إلّا بعلاماتٍ لُغويّةٍ غير عربيّة! وهي إشاريّة لغويّة تأتي في مقابل: «القُرْص» و«السَّمْن»، الدالَّين على التخلُّف، بحسب ما أشارت (فِتْنَةُ) إليه من قبل! وإلى جانب هذه العقليّة (الإديو- لغويّة) التي يحملها خطاب النصّ، فإن الإشكال الثقافي الآخَر يتمثَّل في إسقاط أوصاف قيميّة على منطقةٍ كاملةٍ؛ ممّا يَسِم البيئة الروائيّة في النصّ بملامح من التعتيم والتعميم. ذلك أن القارئ يُلفي إيهامًا بتحديد مكان، ولكن بلا تحديد؛ فأمامه: منطقة شاسعة، منسوبة إليها مرئيّات شخصيّة، أو انطباعات حول قريةٍ أو هجرة قصيَّة، لا يدري أين تقع؟! ولعلّه لو لم يُذكر المكان الروائي مطلقًا، وإنما كان الجزيرة العربيّة، أو حتى الجنوب، لأمكن تصوّر ذلك واقعيًّا. غير أن النصّ- في الوقت الذي يلحّ على عموم مكان، وتَسْمِيَة مَواطِن مشهورة فيه، وذِكر أعلام وأشخاص ومعالم منه- يُصوِّر ذلك كلّه صورة واحدة

سلبيَّة. لكأن عينَي فِتْنَة لم تقتنصا إلّا تلك الصورة في كلّ هاتيك الدِّيار؛ في جنوحٍ إلى التحامل، أو ربما في غربةٍ عن المكان، تمامًا كتحاملها على أبيها وغربتها عنه.

كما نجد بطلة الرواية تقول في هذا السياق أيضًا: «**كنت أعلم بأنني سأكون المَلِكَة في ذلك المكان الذي لا توجد به امرأة متعلِّمة**»!^١ نعم، تلك تصوُّرات (فِتْنَة). ولسنا بصدد تقريرٍ اجتماعيٍّ أو ثقافيٍّ لمحاكمة الصِّدق في ما تقول واقعيًّا أو خَطَله، غير أن النصّ نفسه لا يكشف عن مصير تلك المرئيّات الأوّليّة في مراحل تطوّر شخصيّة البطلة، معرفيًّا واجتماعيًّا؛ حتى لكأنها لم تزر (عسير) أصلًا. فعلى الرغم ممّا صوّرته الكاتبة من تنقّل فِتْنَة هناك، واحتكاكها بالمجتمع، فقد استمرّ النصّ يؤكِّد، في مجمله، استمرار تصوّراتها النمطيّة السابقة. وذلك تمامًا كما بقيت

---

^١ ٦٢.

صلادة فِتْنَة حائلةً دون أن تُحْدِثَ فيها تجربةُ الحجّ إلّا ترسيخًا لاقتناعاتها الجامدة عن الحَجّ؛ لأنها- كما قالت- قد بيَّتت النية على رفض التخلُّص من ذنوبها[١]. إنها «بوصلة الثبات» التي كانت تنعي على (عبدالعزيز) عدم استقرارها، الذي ترى فيه عيبًا في شخصيّته! وإلّا فإن ما صوَّرتْه عن امرأة (عسير) مقارنة بفتاة قادمة من بادية (قَطَر)، يتنافَى قطعًا مع حقائق التاريخ والواقع. ولن نخوض هنا في التاريخ للقول إنه من المعروف أن تاريخ التعليم والمدارس في جنوب الجزيرة- بما في ذلك مدارس البنات- كان أقدم من أيّ منطقة أخرى في الجزيرة أو الخليج، وذلك قبل وجود التعليم النظامي الحديث، بطبيعة الحال. لذا ما كانت لتكون فِتْنَةُ، في مستواها التعليمي، مَلِكَةً هناكَ، كما خُيِّل إليها!

---

[١] انظر: ٩.

وإن لشخصيّة (فِتْنَة) تلك نظائر واقعيّة من الناس، ممّن لا تكاد تُغيّرهم تجارب الحياة، في مقابل آخَرين سريعي التأثّر والتحوّل والتطوّر، كشخصيَّة (عبدالعزيز). ولذلك كلّه فلا غرابة أن تبدو شخصيّة البطلة شخصيّة مُسَطَّحة، لا نامية؛ فهي لم تنمُ نموًّا يُذكر عبر كلّ اضطرابها ورحلاتها المختلفة. حتى لقد عادت في آخر التعب إلى النقطة التي انطلقت منها في عالمها، على صوت (محمَّد عبده): «**أيوووه قلبي عليك التاع... ما يحتمل غيبتك ليلة**»[1]؛ إيذانًا بانتهاء دورانها في حلقةٍ مفرغةٍ، تؤول إلى البداية نفسها، وكأن شيئًا لم يكن.

فهل يُعدّ هذا عيبًا فنِّـيًّا في بناء نصٍّ كهذا؟

كلّا؛ فتلك هي شخصيّة فِتْنَة كما صوَّرتْها الكاتبة، ولو صوَّرتها بغير ذلك، لكانت اصطنعتْ شخصيّةً أخرى غير

---

[1] انظر: ١٣٤.

(فِتْنَة)، بتركيبتها النفسيّة والاجتماعيّة. ممّا يعني أن احتكام الناقد إلى معايير فنِّـيَّة متوارثة، قد يَحمِله على أن يفرض على النصّ وعلى الواقع وعلى الشخصيّة ما يتنافَى مع طبائعها. وهل الرواية، في مختلف ضُروبها، إلّا بثّ واقعيّ لحالات إنسانيّة، متباينة الأمزجة والقابليّات؟

هـ. الزمان واللغة:

-١-

وإذا كنّا قد رأينا حال الاضطراب المكاني في الرواية، فإن زمانها كذلك قد بدا متأرجحًا في زمنٍ مفتوحٍ، منذ الستينيّات فالسبعينيّات من القرن الماضي، مرورًا بالجهاد الأفغاني، ووصولًا إلى ما بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، أوانَ صراع الأفكار بين مفهومَي (الإرهاب والجهاد). بدليل ما مرَّت به شخصيّة (عبدالعزيز)، من طور التأثر بالمدّ الشيوعي، حتى انقلاب حاله ذاهبًا مجاهِدًا

إلى (أفغانستان). وكذا خِزانة (فِتْنَة)، التي عادت إلى مقتنياتها من الصور في نهاية الترحال، لتُخبرنا أنها تحوي صورها الثمينة لأعلام، كـ(جيفارا)، و(سعاد حسني)، و(نادية لُطفي)، و(عُمَر الشريف)، و(أحمد مظهر)، و(جمال عبدالناصر)، الذي أحبَّته لأنه «**أراد تحقيق حُلمنا بالوحدة العربيَّة**». ويُستنتج من هذا أن ذلك هو الزمن الذي عاصرته فِتْنَة، وهو الزمن الروائي. وكما هو بيِّن، فإنه زمن طويل، طولَ سماء تلك النجوم، التي أَفَلَ جُلُّها- إنْ لم يكن كلّها- من سماء جيل اليوم، أو حتى الجيل الذي قبله، وذاك ما لا يحتمله عُمْر فتاةٍ معاصرةٍ، غَضَّةٍ، كبطلة الرواية.

وإلى ثغرات كتلك، فقد حَفَلَ النصّ بخطاب فِتْنَة، الذي كان يعكس في كثير من الأحيان صُوَرًا انتقائيّة، وغير دقيقة، ينقلها عن أماكن ومجتمعات وفئات، تَنْقِمُ عليها البطلةُ ما تَنْقِمُ، أو لا تراها، إلّا بعَشًى غالب. وهذا ما وَسَمَ النص في بعض صفحاته بـ«الدوغمائيّة»؛ أي الجزم

بوُجهات نظرٍ (مبيَّتة/ ثابتة)، أو (عتيقة/ مستمرة)، مُسَلَّم بها، دونما تمحيصٍ أو تريُّثٍ، يترامَى العمل برُمَّته لبثِّها.

ومن تلك المنطلَقات، فكأن الأماكن- ولا سيما في رحلة الحَجّ- إنما جاءت منتقاة عن عمدٍ، لإجراء تصفيات فكريّة على صعيد الواقع والسلوك الاجتماعي والدِّينيّ، وذلك من خلال واقعٍ يَلُمُّ متنافر ما أَزْمَعَ النصُّ تسليط الضوء عليه من متناقضات. يتبدَّى هذا- فضلًا عمّا سبق- من موقف البطلة مثلًا من رجال الحِسبة[١]. أو من تلك الفتاة المخوَّلة بمنع المتمسِّحات بقبر الرسول في المسجد النبويّ[٢]. أو من وصف الوضع العامّ في المشاعر المقدَّسة. كلّ ذلك في أسلوبٍ خَطابيٍّ محتشدٍ بتصوُّرات سماعيَّة، وحمولات إعلاميَّة، تتجافَى فيه الذَّات الساردة عن الوعي

---

[١] انظر: ١٨، ٢٨.

[٢] انظر: ٢٠.

بالواقع الموضوعيّ المتعلِّق بما تخوض فيه من جدليّات. الأمر الذي حوَّل بعض صفحات الرواية إلى شِبْهِ «مقولات»، ذات انحيازٍ واضحٍ، ومواقف ناجزة، وإنْ أُديرت في شكل حوارات. حتى ليُمْكِن القول: إنه لولا تكسير ذلك النَّفَس الخانق المرتاب- الذي ما تنفكّ البطلة تُرافِع به معبِّرةً عن حالها مدافعةً عن اقتناعاتها- عن طريق تلك القفزات التذكُّريّة التي انتهجتها الكاتبة ببراعة؛ إنه لولا ذلك، لاستحال العمل إلى كتابٍ في جَلْد الواقع والمجتمع. وكأن الكاتبة- وقد وَعَتْ ذلك المأزق، مدركةً خطورة الحضور الصارخ لخطاب (فِتْنَة) المؤدلَج على عملها الروائي- قد لجأت إلى إذابة حِدَّته في معمعةٍ من التداعيات، وتهويمات الذاكرة المتفلِّتة، عبر خارطةٍ شاسعةٍ من الزمان والمكان.

وبتلك المقصديَّة إلى محاكمة الواقع يُمْكِننا أن نُعلِّل اختيار اسم «فِتْنَة» نفسه. فالفتّان هو الشيطان، ﴿**وَالفِتْنَةُ**

أَشَدُّ مِنَ القَتْل﴾، وهي مرتبطة في الثقافة العربيّة بالدُّنيا، وبالنساء، وبالجَمال، وبالحرب، «**وكلّ شيءٍ أُدخل النار فقد فُتِن**»[١]. وكلّ تلك الحقول الدِّلاليّة تتوارد إلى ذاكرةِ المفردة التي اختارتها الكاتبة، بحِرفيَّة، اسمًا لبطلتها، ومن مجموعها شَكَّلتْ ملامحها. فما (فِتْنَة) سوى بُركانٍ من الشكّ، والأسئلة، والتعرية، والنقد اللّاذع، بحقٍ أو بباطل.

-٢-

وممّا يُذكر لرواية «**فِتْنَة**» أنها كُتبت بلغةٍ عربيّةٍ جيِّدةٍ إجمالًا. تصل في بعضها مستوًى شاعريًّا، من نحو:

> «**شعرتُ ببرودة تتسلّل إلى عظامي، تجمّد كل شيء تحرك في داخلي وسكن، ضحكتْ عَيْني فتواعد بها بريق الدنيا كله واجتمع، تشابكت أهدابي بالأيدي**

[١] انظر مثلًا: الزمخشري، **أساس البلاغة**، (فتن).

ورقصت حتى الثمالة، يا لها من لحظةٍ عانق بها الموت
روح الحياة وانتشَى.»[1]

ولا غرو، فلقد قال (وليم فوكنرWilliam Faulkner)[2] في هذا الصدد: «**ربما أراد كلّ كاتب رواية أن يكتب شِعْرًا في البداية**»! غير أن نصَّ «**فِتْنَة**»- مع ذلك- لم ينج من أخطاء لغويّة ونحويّة وكتابيّة، يُعْزَى بعضها إلى أسباب طباعيّة.

على أن الكاتبة قد اعتمدتْ العاميّة، في الحِوار تحديدًا. أ فذلك لضعفٍ لغويٍّ، أم هو انتصارٌ للعاميّة، أم لدعوى واقعيّة؟ لعلّ التعليل الأخير أرجح، وإنْ لم يكن مسوِّغًا مقبولًا. ذلك أنّ رسالة الأدب تظلّ أسمَى من أن تُبتذل

---

[1] ٩٠.

[2] انظر: بوث، وين، (١٩٩٤)، **بلاغة الفنّ القصصيّ**، تر. أحمد عردات وعلي الغامدي (الرياض: مطابع جامعة الملك سعود)، ١٠٤.

لغته ابتذال المحكيَّة اليوميَّة؛ من حيث إن رسالة الأدب الأُولَى: التسامي باللغة عن الكلام الاعتيادي، في كلّ مستوياتها، وليس الأدب محضَ وسيلةِ إيصالٍ لقضايا إنسانيَّة، أو ولوجٍ إلى حلبة صراع الأفكار. ولا تَعارض بين ذلك والواقعيّة؛ فالواقعيّة لا تعني نقل الحياة اليوميّة حرفًا بحرف، بكلّ رتابتها وتبذُّلها؛ إذ لو كان الأمر كذلك، لسَقَطَ الأدب، بما هو أدب: له لغته من اللغة، وله طبيعته المائزة عن عاديّ الكلام والحياة، وله وظيفته العُليا التي ترتفع عن هاجس الإثارة، أو التسلية، أو الإمتاع. وبالجُملة، فإن «**الفنّ الحقيقي**»- حسب (أورتيجا)- «**فنٌّ غير شَعبيّ**»[١].

[١] انظر: م.ن، ١٤١.

جامعة الملك سعود
برنامج كراسي البحث

ردمك: 1-244-507-603-978 (مجموعة)
8-245-507-603-978 (ج 1)